HOC
DVCE

Ad uſum
M. F.
IOANNIS
BAPTISTÆ
ININGER
Ord. Erem.
S. Auguſtini

Mus. Th. 2° 366
Film vorhanden

Music Th. ~~??~~ 366

2°

Murschhauser

Ad Conventu Monacense Ord: Eremitaru S. Augustini 1730.

ACADEMIA MUSICO-POETICA BIPARTITA.

Oder:

Hohe Schül der Muſicaliſchen COMPOSITION

In Zwey Theil eingetheilt.

Per Definitiones, Diviſiones, Regulas univerſales & particulares, Explicationes, Limitationes, & Objectionum Solutiones &c.

Mit emſiger Unterſuchung aller zu dieſer hohen Wiſſenſchafft dienlichen Materien / und Umſtänden / auch Vermeidung aller unnothwendigen Weitläufftigkeiten ꝛc.

Nach des Welt-berühmten Herrn Johann Caſpar Kerlls / weiland geweſten Chur-Bayriſchen Hof-Capell-Meiſters / und anderer approbirten Claſſicorum Tradition getreulich / auch mit ſonderbarem Fleiß beſchrieben / und durchaus mit Exemplis wohl erläutert / in Druck hervor gegeben /

Durch

Franciſcum Xaverium Murſchhauſer,

Tabernenſem Alſatam, des Chur-Fürſtl. Hochanſehnlichen Unſer Lieben Frauen Collegiat-Stiffts in München Muſicæ Directorem.

Erſter Theil.

Welcher handelt von denen Intervallis; dann von denen Con- und Diſſonantibus; nachgehends von denen Tonis, oder Modis Muſicis, ſowohl Choralibus, als Figuratis, mit angehängten Transpoſitionibus.

Nürnberg /
In Verlegung Wolfgang Moritz Endters.
Gedruckt bey Joh. Ernſt Adelbulner. 1721.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Denen

Hoch-Würdigen in GOTT / Hoch-Wohl-Gebohrnen, Hoch-Edelgebohrnen, Hoch-gelehrten

HERREN

Herren Probſten / Dechant /

SENIORI,

und geſamten

Hochlöblichen Capitel /

Des

Chur-Fürſtl. Hochanſehnlichen

COLLEGIAT-Stiffts

bey

Unſer Lieben Frauen

in München.

Meinen Gnädig, Hochgebietenden Herren ꝛc. ꝛc.

Hoch-Würdige / Hoch-Wol-Gebohrne / Hoch-Edel-Gebohrne, Hochgelehrte,

Gnädig, Hochgebietende Herren Herren.

EUer Hoch-Würden und Gnaden haben mich ſchon allbereit vor 30. Jahren in Dero Chur-Fürſtl. hochanſehlichem Collegiat-Stifft / bey Unſer Lieben Frauen in München / für einen Directorem Muſicæ aufgeſtellet / und mir die Direction der geſamten Muſic gnädig anvertraut; für welche hohe Gnad all-ſchuldigſten Danck abſtatte.

Wann nun die vortreffliche Kunſt der Muſic diejenige iſt / durch welche nit allein das Menſchliche Gemüth gleichſam bezwungen / einfolglich / die Andacht in dem Dienſt GOttes mehr und mehr erwecket: ſondern auch die Göttliche Majeſtät mit deſto gröſſerem Lob und herrlicherer Solennität angebetet und geprieſen wird. Als hab ich den Schluß gefaſt / zu Beförderung der Ehre GOttes: dann denen Kunſt-begierigen Liebhabern zu einem beſſern Unterricht / gegenwärtige

Aca-

Academiam Muſico-Poëticam oder Hohe Schul der Muſicaliſchen Compoſition in einen kurtz doch klaren Begriff zu verfaſſen/ und hierinnen durch wohl fundirte Grund-Reguln und Lehr-Satzungen die wahre Compoſitions-Kunſt zu lehren und anzuweiſen.

Ich habe aber dieſe meine Mühe und Arbeit niemand billicher/ denn eben Euer Hochwürden und Gnaden/ als welche (doch ohne Ruhm zu melden) ſchon ſo lange Jahr her an meinen/ wiewohl geringfügigen Dienſten/ ein gnädiges Belieben und Contento bezeüget/ auch ſowohl aus einem beſondern Eifer für die gröſſere Ehre GOTTES/ als einer ſonderbaren Eſtime der Edlen Kunſt/ die Muſic in Dero Hochanſehnlichem Collegiat-Stifft zu verbeſſern/ Sich jederzeit höchſtens angelegen ſeyn laſſen/ zuſchreiben/ und mit allgeziemender Reverenz præſentiren ſollen/ in der getröſten Hoffnung/ Dieſelbe werden dieſe meine Academiam Muſico-Poëticam, als welche von allen andern Particular-Muſicaliſchen Compoſitionen/ ſo ich bißhero an Tag gegeben/ als ein Opus univerſale, in welchem die gantze Compoſitions-Kunſt in Compendio gelehret und expliciret wird/ anſtatt einer ſchuldig- und öffentlichen Conteſtation meiner unterthänig-gehorſamſten Danck- und Dienſtfertigkeit mit einem gnädigen Anblick anſehen und aufnehmen/ auch mich in Dero fürwährend-beſtändigen Gnaden und Protection noch ferners erhalten.

Euer Hochwürden und Gnaden

unterthänig-gehorſamſter Diener
Franc. Xav. Murſchhauſer,
Muſic-Director.

Vorrede.

DAß die Muſica von wegen ihrer Vortreffligkeit und Subtilität billich mit andern hohen Wiſſenſchafften und freyen Künſten um den Vorzug ſtreite / ſchreibe ich nicht aus mir ſelbſt / ſondern nach dem Ausſpruch und Meinung derjenigen / welche neben der Muſic auch anderer hohen Scienzen / und Künſten verſtändig / dieſes erkennet und bekennet haben. Wann demnach die Edle Muſica (wie ein berühmter Redner und Theologus ihr das Lob ſpricht /) eine Portion vom Himmel / mit welcher uns GOtt in dieſem Zähren thal die himmliſche Freuden gleichſam vorhinein in etwas zuverkoſten giebet; auch dero Ziehl und End vornehmlich iſt / daß GOtt nicht allein im Himmel / ſondern (wie er ſelbſt in unterſchiedlichen Stellen der Heil. Schrifft anbefohlen) auch auf Erden von uns hierdurch gelobet / und geprieſen werde; was Ruhm und Ehr gebühret nicht einer Virtuoſen Compoſition, als von welcher dieſe ſo ſchöne Muſic-Kunſt gleichſam gebohren / und an das Tag-Licht hervorgebracht wird? Ich umgehe da mit Stillſchweigen andere Facultates, als da ſind die Philoſophia, und Arithmetica, &c. welche die Compoſitio Muſica zum Theil in ſich mit einſchließet. Dahero dann kein Wunder iſt / daß viel ſo wohl von der ausbindigen Schönheit und Lieblichkeit / als Vortrefflichkeit dieſer ſo hohen Kunſt gezogen / und gantz eingenommen ſich um ſolche bewerben / und deroſelben ſich theilhafftig zu machen / groſſes Verlangen tragen. Beynebens aber iſt nur gar zu wahr / und / leider! zu bedauren / daß ſo wenig regulirte Compoſitores mehr gefunden werden / welche ihre Lucubrationes Muſicas nach denen Reglen der Compoſition ausarbeiten. Derowegen ob ich zwar Anfangs billiges Bedencken getragen / in Erwegung jetziger Zeiten / (zu welchen der meiſte Theil derjenigen / welche ſich vor Muſicaliſche Compoſitores profitiren / entweders ihnen von ſelbſten nach Gefallen die Regulas hierzu erdichten / oder wohl gar dieſe Geheimnus-volle Kunſt ohne Geſetz und ohne Lehr-Meiſter von ſich ſelbſt erfinden und erlernen wollen / über das auch die nach ihren Guſto, wie ſie zu ſagen pflegen / ausgeſchmidte Inventiones zuweilen mit groſſen Applaus, und Lobſprechung der jetzigen Welt zum Nachtheil und Beſchimpffung der guten regulirten Meiſter offent-

offentlich zu produciren / und hervor zu ſtreichen ſich getrauen:) einer ſo mühſamen Arbeit mich zu unterfangen / und gegenwärtige unverfälſchte Academiſche Schul der Muſicaliſchen Compoſition zu eröffnen / nicht umſonſt beſorgend / ich möchte von manchen Modiſten vor meine aufrichtige Meinung / und groſſe Bemühung ſchlechten Danck davon tragen; haben mich jedoch hingegen andere vortringende Urſachen hierzu bewogen. Und zwar erſtlich der Eyffer vor die Göttliche Ehr / welche durch ein gar zu ausgelaſſenes / und eben darum auch gemeiniglich irregulirtes Geſang oder Inſtrumental-Muſic (wodurch die Anweſende von der Andacht abgehalten / und viel mehr zum Fürwitz und Ausſchweiffigkeiten / oder wohl gar zu andern Eitelkeiten verleitet werden /) nicht geringen Schaden leidet : hingegen durch einen gravitätiſchen / zur Andacht bewegenden und regulirten Kyrchen-Stylum, (worzu die Muſic und dero Geſetz hauptſächlich angeſtellt und verordnet /) eingepflantzet / und befördert wird. Vors ander / um hierdurch die Ehr der regulirten Meiſter und Claſſicorum zu retten / welche die von aller Regularität Abſcheu tragende Neuling zu verfinſtern auf alle Weiß ſich bemühen. Dann folgends vors dritte die Tyrones und Liebhaber der Muſicæ Poëticæ von dem Irrweg auf die rechte Straſſen zu leiten / und zu der guten Compoſitorum rühmlichen Nachfolg zu vermögen. Vierdtens / damit ich das von GOtt durch meinen werthiſten Lehrmeiſter mir verliehene gute Talentum nicht mit mir vergrabe / ſondern gleich wie ich es Gratis empfangen / auch um der Liebe GOttes willen meinen Neben-Menſchen getreulich communicire / und mittheile. Nam omne bonum communicativum ſui. Die fünfte bewegende Urſach iſt / dieweiln / meines Wiſſens / biß dato noch kein Schul-Buch von dieſer Materi in Druck hervor kommen / woraus ein Tyro genugſames Liecht hätte erholen können / ſondern faſt in allen Editionibus entweder da und dort etwas nothwendiges ermanglet / oder nicht genugſam erläutert worden. Derowegen unterſchiedliche Liebhaber der Muſic, und abſonderlich der Compoſition, inſtändiges Verlangen getragen / und offtermahlen an mich / nicht Wiſſenden / was ſie an meiner Wenigkeit erſehen / angeſetzet / auch endlich ſo viel ausgewircket / und erhalten / daß ich gegenwärtiges Werck zu beſchreiben / und in offentlichen Druck kommen zu laſſen / wiewohln ungern / auf mich genommen.

Damit dann mein Intent und Abſehen / ſo wohl in dieſer meiner Vorrede / als in denen folgenden Lectionibus recht verſtanden werde / proteſtire ich vor ein und allemahl / daß ich keinen in der Compoſition erfahrnen regulirten Meiſter zu tocciren / oder zu corrigiren geſinnet ſeye / ſondern vielmehr den Virtuoſen Compoſitoribus, als welche ich jederzeit venerire / und hoch ſchätze / dieſe meine Editiones (ſalvâ tamen authoritate mei Domini Magiſtri p. m,) zur Ratification, und Genehmhaltung gantz gern reſignire / vorſtelle und überlaſſe. Was dann jene Kunſtliebende anbelanget / welche in dieſer ſo vortrefflichen und hohen Wiſſenſchafft recht unterrichtet zu werden / mit aufrichtigem Gemüth Verlangen tragen; begehre ich auch

dieſe

dieſe ob inculpabilem ignorantiam gantz nit zu ſtraffen / ſondern ich umfange ſie vielmehr vätterlich / und ſchencke ihnen dieſe meine ſo groſſe Mühe und Arbeit / welche ich / um ſie auf den rechten Weg zu führen / auf mich genommen. Solten ſich aber einige / (wenn ich die druckene Warheit zu ſchreiben gezwungen wurde) hierdurch offendiret befinden / geben ſolche eben darum von ſich ſelbſten zu verſtehen / daß es ſie angehe / als welche in dem Spital ignorantiæ craſſæ vel affectatæ kranck liegen. Dieſe / obwohlen ihnen zuweilen ein Schwindel zugehet / wollen ihre freywillige Unwiſſenheit mit ein und andern wurmſtichigen Argument unterſtützen / vorgebende: alſo ſeye dermalen die Mode, tam in Choro, quam in Foro; diß ſeyen Licentiæ Poëticæ; durch die Regularität werde nur die Lieblichkeit verhindert / ꝛc. Wann denn diß die jetzige Mode iſt; was iſt dermahlen für eine Mode in der Päbſtlichen Capellen / oder im Vaticano zu Rom / auch in etwelchen Königlichen Höfen / welche ihre Muſic nach dem Päbſtlichen Stylo reguliren laſſen? Mit was für Capellæ Magiſtris werden dann die Hof-Capellen der Hohen Potentaten auch bey itziger Zeit verſehen? trachtet man nicht nach regulirten Meiſtern?

Ferners geben ſie vor / es werde durch die Regularität die Lieblichkeit verhindert. Lieber! ſagt mir aber her / zu was Ziel und Ende / ſind die Reglen der Compoſition erfunden worden? Zweiffels ohne / damit das Gehör durch verbottene Gäng nit offendiret / mithin die gute Harmonia eingepflantzet und erhalten werde: denn alles / was denen von approbirten Claſſicis vorgeſchriebenen Reglen zuwider lauffet / iſt auch dem geſunden Gehör und recht verſtändigem Judicio Aurium zugegen. Seynd demnach die Regulæ Compoſitionis wegen der Lieblichkeit und guten Harmoni erfunden worden: Regulæ propter Auditum. In der Warheit wird bey euch das Philoſophiſche Axioma verificiret: Quod probat nimùim, nihil probat. Ihr wollet gar zu viel probiren / und eben darum probiret ihr gar nichts. Denn / wann euer Vorgeben ſtatt finden ſollte / müſte man nothwendig die meiſte / wo nit alle Reglen der Compoſition abthun / folgends müſte die Muſica Poëtica aus denen freyen Künſten ausgemuſtert werden / ja ſie wäre gar keine Kunſt mehr / dieweilen alle andere Künſten / ſowol Liberales als Mechanicæ ihre gewiſſe Geſetz und Reglen haben / nach welchen derjenige / ſo ſich hiervon profitiren will / ſich auch zu richten hat. Zu dem ſteuren ſich die Geſetz der Compoſition (wie ſchon vorhin angemercket worden) vielfältig auf die Principia Philoſophica und Arithmetica. Wie kan dann demjenigen widerſprochen werden / welches ſich auf die Principia Naturalia ſteiffet? Uberdiß alles / ſchlaget ihr euch mit euren ſelbſt eigenen Waffen / indem ihr Italiæ offentlich das Lob ſprechet / daß ſie die warhaffte Mutter der ausbündigen Muſic ſeye. Wann dann unter andern auch die Geſetz der Muſicæ Poëticæ (wie ihr ſelbſt bekennen müſſet /) von denen Italiäniſchen Claſſicis erfunden / und gleichſam gebohren / ſodann in andere Provinzen ausgebreitet worden / müſſet ihr entweders das erſtere verlaugnen / oder dem andern gleiches Lob ſprechen. Ihr ſaget aber weiter: diß ſeynd Licentiæ Poëticæ, und ich frage wiederum hingegen / wie ſich

derjenige auf die Licentias Poëticas verſtehen könne/ welcher nicht einmal ein rechter Poët iſt? nam Licentiæ præſupponunt regulas, und wie wird derjenige wiſſen/ was eine Licenz ſeye/ oder wie ſolche zu appliciren/ wann er nicht zuvor in denen Præceptis unterrichtet iſt? Auf ſolche Weiß kommt es endlich dahin/ daß auch die gröbſte Fehler für Poëtiſche Freyheiten paſſiren müſſen. Man findet aber (damit ich bey dem Gleichnuß-weiß obangeregten Poëtiſchen Terminis bleibe/) weder bey dem Virgilio, Ovidio, noch Homero, noch andern berühmten Poëten die Licentias in ſo groſſer Anzahl/ will geſchweigen/ ſo grobe und vielfältige Fehler/ gleichwie ihr aufeinander häuffet. Und wann die gute Compoſitores oder Poëten ſich zuweilen einer Licenz gebrauchen/ beſchicht ſolches cum ſale, mit Beſcheidenheit/ Verſtand/ und ſonderbahren Judicio, welches ihr alles præpoſtere appliciret/ dieweiln ihr nicht wiſſet/ was weiß oder ſchwartz/ und wie eine Licenz zu einer gewiſſen Regul könne reduciret werden. Dieſes geben eure Compoſitiones klar am Tag/ und verrathen eure Unwiſſenheit auf allen Seiten/ geſtaltſam ſolche meiſtentheils gezwungen/ in ſelbigen da und dort von andern etwas entlehnet/ ꝛc. der Tonus übel tractiret/ die Fugen entweders nicht recht/ oder gar nicht ausgeführet/ ja ſo gar die Conſonanten nicht regulariter und wider die Natur geſetzt ſind. Auf daß ihr aber denen/ welche von der Sach nicht zu judiciren wiſſen/ einen Fucum oder blaues vor die Augen machet/ wendet ihr euren Fleiß nur dahin/ damit denen äuſſerſten Stimmen/ (obwohlen auch dieſe nicht rein/) in etwas eine Färble angeſtrichen werde/ es mag im übrigen um die Mittel-Stimmen ſtehen/ wie es wolle. Welches mir nicht anderſt vorkommet/ als wenn einer/ der Sauberkeit ſonſt wenig gefliſſener/ nur die äuſſerſten Haar überkämpelt/ damit er von auſſen gezapffet erſcheine: indeſſen aber unter ſelbigen den Unrath ꝛc. überhand nehmen läſſet: oder/ als wann eine arme/ beynebens doch hoffärtige Mode-Docken/ welche gern bey denen Leuten angeſehen wäre/ in denen äuſſerſten Kleidern ſauber erſcheinet/ es möge hernach die übrige Kleidung beſchaffen ſeyn/ wie ſie wolle/ ꝛc.

Ich will mit der Feder nicht weiters auslauffen/ ſondern Authoritatis cauſa von meinem wertheſten Herꝛn Lehr-Meiſter Johann Caſpar Kerll/ ſel. (welcher aus gnädigſter und Mildreichiſter Verordnung des Durchl. Ertz-Hertzoglichen Hauſes Oeſterreich/ von dem weltberühmten Cariſſimo zu Rom ad Sanctum Appollinarem Capellæ Magiſtro p. m. in der Compoſition die Unterweiſung empfangen/ und mit ſeiner erworbenen Virtu gleiches Lob verdienet/) nur etliche Zeilen aus ſeiner vor dieſem im Druck gegebenen Præfation anziehen/ welche in Latein alſo lauten:

Compatior, Amice Lector, nobiliſſimæ arti Muſicæ, cujus laudes ſilere, ut & injurias ferre non poſſum. Ajo itaque, tanto in flore noſtris temporibus Muſicam eſſe, ut altiùs extolli vix poſſit: quam tamen ſine gemitu non intueor, ità à depravatoribus malè haberi, ut homini intelligentibilem moveat, adeò paucas ad fundamenta & regulas elaborari Compoſitiones. Quod ſi fortè occaſio ſe offerat, de Muſicæ præceptis cum ejuſmodi corruptoribus, ipſorum bono diſcurrendi, erudiri nolunt, ac ſui moris tenaces ajunt, ſe ſolùm

ſtudere, aures qualicunque concentu demulcere. Quibus ſanè nihil eſt imperitius. Qua enim ratione, boni viri! alienis auribus ſatisfacietis, ſi Compoſitiones veſtræ omnibus legibus repugnant? ſi bonum neſcitis à malo diſcernere, &, quod pejus eſt, nullum Tonum formare, multò minùs notam contra notam collocare poteſtis? Hoc eſt ſcilicet aures recreare, concentu tam abſurdo, quo vobis ipſis canitis; intelligentis verò, & ad regulas componentis aures & animum offenditis. &c.

Mit dieſem beſchlieſſe ich meine Vorrede/ und eröffne zugleich meine Academiam Muſico-Poëticam nach der Tradition obangeregten meines wertheſten Herꝛn Lehr-Meiſters/ von welchem ich die Unterweiſung in dieſer hohen Wiſſenſchafft etlich Jahr lang/ als ſein letſter/ zwar unwürdiger Scholar, biß auf ſein ſeel. Hinſcheiden empfangen/ derowegen auch alles/ was ich in dieſer Kunſt kan und beſitze/ nechſt GOtt/ ihme danckbarlich zuſchreibe und beymeſſe. Daß aber dieſes Schul-Buch in Teutſcher Sprach heraus kommen/ geſchicht der Urſachen halber/ dieweilen es alſo von mir begehrt worden: Vielleicht der Urſachen halber/ damit dieſe Doctrin von mehrern könne verſtanden werden. Obwohlen die Wiſſenſchafft der Lateiniſchen Sprach zu Erlernung der Compoſition nicht allein ſehr verträglich/ ſondern faſt nothwendig zu ſeyn ſcheinet. Alles zu gröſſerer Ehr GOttes/ und aus Lieb des Nechſten/ wegen GOtt.

Lebe wohl.

Innhalt

Innhalt aller Capitel dieſer Muſicaliſchen Hohen Schul.

Erſter Tractat.

Von der Muſic insgemein/ und inſonderheit von denen Intervallis Muſicis.

Das I. Capitel.
Was die Muſica ſeye insgemein / und abſonderlich auch wie vielfach? 1

Das II. Capitel.
Erſte Anleitung zu denen Intervallis Muſicis, mittels der Sechs Stimmen do, re, mi, fa, ſol, la, auch deren Vertheilungen in das harte/natürliche/und weiche Geſang. 2

Das III. Capitel.
Von denen Intervallis Muſicis inſonderheit. 3

Das IV. Capitel.
Von denen Intervallis peregrinis, ſive impropriè dictis. Das iſt: Von etlichen frem-den / und denen obigen / ausgeſchloſſenen / oder unterſchiedenen Intervallis. 13

Das V. Capitel
Was vor Gäng in denen Intervallis erlaubt/ und welche verbotten ſind? 14

Das VI. Capitel
Von dem Dieſi, und b moll, wie man ſich in Bewegung der Stimmen mit ſelbigen zu verhalten/ und wie das ♮ dur zu verſtehen. 16

Das VII. Capitel.
Von dem Tritono inſonderheit. 20

Der Zweyte Tractat.

Von denen Conſonantibus.

Das I. Capitel.
Beſchreibung / und Vertheilung der Conſonanten. 21

Das II. Capitel.
Allgemeine Regeln von dem Accord und Zuſammenſtimmung der Conſonanzen. 23

Das III. Capitel.
Wie man ſich mit der Tertia majori zu verhalten habe. 26

Das IV. Capitel.
Von der Tertia minori. 29

Das V. Capitel.
Wann die Sexta major zu ſetzen? 30

Das VI. Capitel.
In welchen etliche Exempla angemercket werden/ welche die Sextam minorem Wohl-Lauts halber erfordern. 31

Der Dritte Tractat.

Von denen Diſſonantibus.

Das I. Capitel.
Was ein Diſſonans ſeye/ auch wie vielfach die Diſſonanten/ und auf was Weis ſelbe in der Compoſition regulariter können eingeführt werden? 31

Das II. Capitel.
Von denen Ligaturis, oder Bindungen der Noten. 31

Das III. Capitel.
In welchen vor die Ligaturen/ welche oben gebunden werden / und bey denen die Fundamental-Stimmen unter der Reſolution ſich nicht bewegen / die Regeln an die Hand gegeben werden. 40

Das IV. Capitel.
Von Bedingung und Auflöſung der untern Stimmen / bey deren Reſolution die obere Stimmen / welche binden helffen / ſich nicht bewegen. 42

Das V. Capitel.
Was denen Ligaturis, oder gebundenen Noten vor Conſonanzen und Diſſonanzen beyzuſetzen? 43

Das VI. Capitel.
Von denenjenigen Ligaturen / bey welchen die obere / oder untere Stimmen / ſo einbinden helffen / die Reſolution nicht aushalten/ ſondern unter ſelbiger ſich in einen andern Clavem bewegen. 48

Das VII. Capitel.
Von denen doppelten Ligaturen. 51

Das VIII. Capitel.
Von Bindung der Conſonanten. 55

Das IX. Capitel.
Von der Repetition, Wiederholung / oder Reduplicirung der gebundenen Noten / und der zuſtimmenden Con- oder Diſſonanten. Item/ von denen / unter Bindung der Ligaturen / einfallenden Stimmen. 58

Das X. Capitel.
Von Bindung / wie auch von der Reſolution der falſæ Quintæ, und Quintæ majoris. 61

Das XI. Capitel.
Von denen Cadentiis majoribus, & minoribus &c. wie auch von denen Ligaturis, welche ſich ſelbſt anbinden. 66

Das XII. Capitel.
Von denenjenigen Legaturis, welche ſich theils unter der Bindung / theils unter der Reſolution in etwas verweilen / oder aufgehalten werden. 79

Das XIII. Capitel.
Von der Syncopation. 80

Das XIV. Capitel.
De Notis Cambiatis, oder von denen verwechſelten Noten. 83

Das XV. Capitel.
Uber dieſe Materi etliche Fragen / welche beantwortet werden. 87

Das XVI. Capitel.
Von denen durchgehenden Noten. 96

Der Vierdte Tractat.

Von denen Tonis Choralibus, und Figuratis.

Das I. Capitel.
Von dem Urſprung des Choral-Geſangs / und nothwendiger Erkänntnis deſſelben zu Erlernung der Compoſition. 106

Das

Das II. Capitel
Von denen Tonis insgemein / und inſonderheit auch / wie viel dann in dem Choral-Geſang gebräuchig? 107

Das III. Capitel.
Von denen Tonis Pſalmorum. 108

Das IV. Capitel
Acht Toni von den Pſalmorum in falſis Bordonibus vorgeſtellt. 110

Das V. Capitel.
Wie die Introitus mit ihren eingeſchloſſenen Verſen/ oder Pſalmis zu erkennen/ cujus Modi, oder Toni ſie ſeyn / und wie ein Organiſt zu ſelbigen reſpondiren ſolle? 122

Das VI. Capitel
Von denen acht Tonis Choralibus in ſich ſelbſten / und deren Eigenſchafften. 123

Das VII. Capitel.
Die acht Toni Chorales in ihren Intervallis membratim, und Glieder-weiß vorgeſtellet/ nachmahlen vereiniget/ definirt und mit Exemplis erläutert. 124

Das VIII. Capitel.
Von denen unvollkommenen/mehr als vollkommenen/und vermiſchten Tonis Plagalibus. 130

Das IX. Capitel.
Von der Zahl der Modorum, oder Tonorum Figuratorum. 131

Das X. Capitel.
Die zwölff Toni Figurati ſamt ihren Tranſpoſitionibus definitivè vorgeſtellt. 133

Das XI. Capitel.
Wie nothwendig es einem Compoſitori ſeye / daß er die Intervalla, wie auch die Efformationes, und Definitiones der zwölff Tonorum verſtehe. 142

Das XII. Capitel.
Von denen Cadentiis Finalibus, Affinalibus und Accidentalibus der zwölff Tonorum Figuratorum. 143

Das XIII. Capitel.
Die Cadentias finales, Affinales, und Accidentales der zwölff Tonorum, ſo wohl die natürliche / als tranſponirte ordentlich vorgeſtellt. 144

Das XIV. Capitel.
Von denen Cadentiis Primariis, und Secundariis, item, in wie viel Theil eine Cadenz vertheilet werde / und ob keine irregulirte Cadenzen in einem Ton können eingeführet werden? 152

Das XV. Capitel.
Von der Wiſſenſchafft zu tranſponiren. 154

Das XVI. Capitel.
Uber dieſe Materi noch etliche Fragen /welche beantwortet werden. 178

Das XVII. Capitel.
Was vor Toni zu dieſer / oder jener Materi zu erwählen. 182

Das XVIII. Capitel.
Wie die Fugæ und Subjecta dem Ton gemäß zu führen? 183

* * *

Kurtzer Vorbericht.

BEvor ich dieſes ſo hochwichtige Werck auszuführen unternehme / habe ich den Kunſt-Liebenden zu erinnern / daß (gleichwie zu einen jeden Gebäu ein guter Grund muß gelegt werden) alſo auch das Studium dieſer Materi ſich auf ſeine Fundamenta ſteiffe / und beziehe. Wann ich demnach einem Tyroni gut zu einen Rath bin / ſo wolle derſelbe / im Fall er ſich in denen Fundamentis Muſicis nicht genugſam fundirt zu ſeyn befindet / meine Anno 1707. in Kupfer hervorgegebene Handleitung / oder Muſicaliſche Fundamenta / welche in meinen Verlag zu finden (ſo wohl was den Choral, als Figurat betrifft) zuvor wohl ſtudiren / und recht verſtehen lernen / zumahlen derer Erkanntnus / und Wiſſenſchafft höchſt nothwendig / wann man anderſt dieſe Materi nutzlich ſtudiren / und zur Vollkommenheit in der Compoſition gelangen will. Worzu dann auch beynebens erfordert wird / daß dieſe Materi der Ordnung nach geſtudirt werde / wie es vor Augen ligt / damit der Filus, oder die Geſpunſt nicht abgeriſſen / und die Continuation nicht unterbrochen werde / abſonderlich / dieweilen das gantze Werck / oder Studium alſo auf einander eingerichtet iſt / daß die vorgehende Materi der nachfolgenden gleichſam vorleuchte / und die Thür eröffne.

NB. Ich recommendire anbey / die viele eingeſchlichene Druckfehler / deren Specification zu End dieſes Erſten Theils angehängt iſt / mit der Feder fleiſſig zu corrigiren.

Erſter

Erſter Tractat.

Von der Muſic insgemein/ und inſonderheit / auch von dero Vertheilung/ wie auch von denen Intervallis Muſicis.

Das Erſte Capitel.

Was die Muſica ſeye insgemein/ und abſonderlich/auch wie vielfach?

MUſica insgemein wird von R. P. Athanaſio Kirchero S. J. alſo definiret /
und beſchrieben : daß ſie ſeye Ars magna Conſoni & Diſſoni, (zu
Teutſch/) die groſſe Kunſt der wohl-und widrig-lautenden Stimmen/
oder ein künſtliche Zuſammenſtimmung der Conſonanten / und Diſ-
ſonanten. Iſt alſo die Muſic ein ſolche Kunſt/welche nicht allein in
wohl lautenden/ ſondern auch in widrig-oder gegen-lautenden Stim-
men beſtehet / doch alſo / daß ſich die eingemengte von ſich ſelbſt übel
lautende Stimmen / oder Diſſonanten Kunſt-mäſſig wiederum in
wohl lautende Stimmen und Conſonanten verwandlen.

Die Muſica wird abgetheilt in Theoreticam und Practicam.
Muſica Theoretica, oder Speculativa iſt/ welche allein im Nachſinnen beſtehet/ und
weiters zu keiner Ubung fürgenommen wird. Und es gibt nicht wenig dergleichen
Muſicos Speculativos, (wohl auch Practicos) welche zuweilen ſeltzam von der Sach ur-
theilen/ das Böſe loben / und hoch empor heben / herentgegen das Gute tadlen/ und
unterdrucken. Ja es müſſen manichsmal die gelehrteſte Compoſitores und Virtuoſen
in der Muſic, dieſen ſich ſelbſt bedunckenden Hochwitzigen herhalten / und ſich von ihnen
taxiren laſſen.

Muſica Practica aber iſt / welche in der würcklichen Ubung beſtehet. Dahero
wird derjenige ein Muſicus Practicus genennet/ welcher die Muſic exerciret/ und übet.

Weiters wird die Muſica vertheilet in Inſtrumentalem, Vocalem, Figuralem, Cho-
ralem, und Poëticam.

Muſica Inſtrumentalis iſt / welche man ohne mündliches Geſang allein mit denen
Muſicaliſchen Inſtrumenten/als Orgel/Geigen/ Poſaunen/Flöten/Schalmeyen/Trom-
peten/Paucken 2c. anſtimmet.

Muſica Vocalis, oder das mündliche Geſang iſt eine Kunſt recht und wohl zu ſingen.

Muſica Choralis iſt ein einfaches Geſang / welches eine gleichförmige Menſur, Pro-
portion, oder Mas in ſeinen Noten behält/ dahero es auch ein ſtätes Geſang/ oder
Cantus firmus benahmſet wird.

Muſica Figuralis iſt/ welche einen ungleichen Valor, oder Geltung der Noten / Pun-
cten / und Pauſen hat/nach Ausweiſung der Figuren/und fürgeſetzten Zeichen.

Muſica Poëtica, oder Compoſitio Muſica endlichen/ welche als vornehmſte Species
die oberzehlte Gattungen weit übertrifft / und ihnen nicht allein (gleichwie die Sonne
denen übrigen Planeten) das Liecht / ſondern auch ihr gantzes Eſſe und Weſenheit mit-
theilet/ iſt eine Scientia Practica, Wiſſenſchafft / oder Kunſt / eine regulirte Harmoniam,
oder Zuſammenſtimmung per Conſonum, & Diſſonum, mit einer / zwey / oder mehr

Stimmen zu erfinden / und aufzuſetzen; aber nicht durch ſteten Behilff des Clavi... Theorba, oder anderer Inſtrumenten ꝛc. welche diſsfalls dem Compoſitori manichs-mal mehr Schaden/als Nutzen bringen. Deſſentwegen man ſich dergleichen Werck-Zeugs hierzu nicht viel bedienen ſolle.

Nun dieſe Muſica Poëtica (als welche eigentlich mein Vorhaben) ſolle mit Hülff und Beyſtand GOttes von mir hiemit in zwey Opera oder Bücher eingetheilet / ordentlich und ausführlich beſchrieben werden.

Was dieſer Erſte Theil vor Materi in ſich enthalte/ iſt oben in dem Titel-Blat angemerckt worden.

Folgends werden in dem Andern Theil/ oder Buch die Contra-Punct Schulen eröffnet / und neben mehr anderen hierzu gehörigen Muſicaliſchen Documentis, auch einem Appendice, oder Anhang von denen Licentiis und Figuris Poeticis vorgeſtellet werden.

Das II. Capitel.

Erſte Anleitung zu denen Intervallis Muſicis, mittels der Sechs Stimmen do, re, mi, fa, ſol, la, auch deren Vertheilungen in das harte/natürliche/und weiche Geſang.

WEilen ich oben in meinem Vorbericht erinnert/ daß derjenige/ welcher in der Compoſition etwas rechts erlernen will / wenigſt in der Sing-Kunſt/ ſowohl/ was den Choral, als Figural betrifft/ gemäß meiner in Kupffer heraus gegebnen Fundamenten genugſam unterrichtet ſeyn müſſe: als beduncket mich vor nothwendig/ aus erſtermeldten Fundamentis zu mehrerer Erläuterung ein ſo andere Grund-Regel heraus zu ziehen/und zwar

Vor das Erſte (weilen in dem vorigen Capitel die Muſica alſo beſchrieben worden/daß ſie ſey die groſſe Kunſt der wohl-und widrig-lautenden Stimmen/oder der Con- und Diſſonanten) iſt die Frag/ wo / oder in wem dieſe Con - und Diſſonanten gleichſam ihren Sitz haben?

Antwort: In denen Intervallis Muſicis.

Weiters entſtehet die Frag/ was ein Intervallum Muſicum ſeye?

Antwort: Es iſt eine gewiſſe Diſtanz, Raum/ oder Weite zwiſchen der untern und oberen Stimm/ in der Scala Muſica enthalten/ dahero die Intervalla an ſich ſelbſt keinen Ton oder Klang von ſich geben/ ſondern nur anweiſen/ wie weit eine Stimm von der andern entlegen.

Dieſe Intervalla dann beſtehen erſtlich/ und fundamentaliter in denen gantzen und halben Tonis.

Folgends werden die gantze / wie auch die halbe Toni enthalten in denen Sechs Stimmen do, re, mi, fa, ſol, la, aus welchen die ſecundæ minores, mi fa hinauf/ oder fa mi herab; la fa (obverſtandener maſſen) hinauf / oder fa, la herab nur halbe; die übrige Intervalla aber/do re, re mi, fa ſol, ſol la, per ſecundam hinauf/ oder la ſol, ſol fa, mi re, re do, alſo herab/ gantze Toni ſeyn/ wie aus meineu Fundamentis klar zu erſehen / und aus folgender Materi mehrers erhellen wird.

Wiederum wird die Solmiſation, oder die Sechs Stimmen hauptſächlich eingetheilt in das harte/natürliche/oder mittelmäſſige/dann folgends in das weiche Geſang ꝛc.

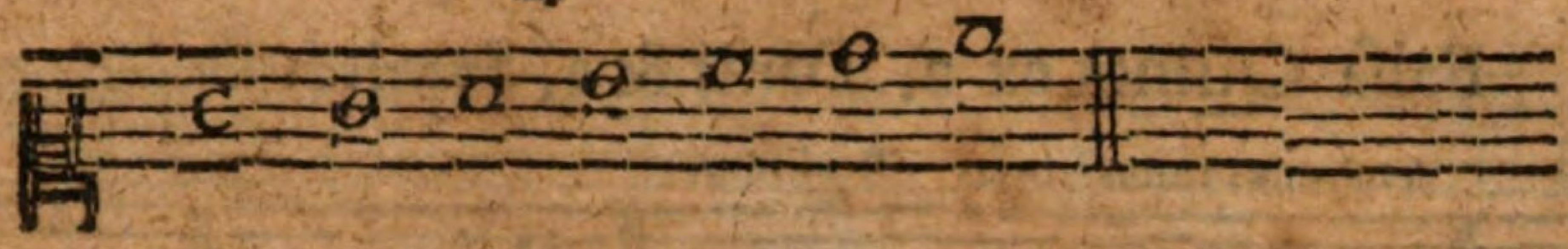
Das harte Geſang (wie bekandt) wird erkennet/wo man in dem B♮, mi, und das Mittelmäſſige / wann man in dem E, mi, ſinget / und dieſes wird darum auch das mittelmäſſige Geſang genennet/ weilen es ſowohl dem harten/als weichen Geſang gemein iſt: Das weiche Geſang aber erſcheinet aus deme/ wann man in dem b mit vorgeſetzten b moll, fa ſinget. NB. Dieſes letztere iſt ſchon ein verſetztes Geſang/ und zwar die erſte Tranſpoſition, nemlich das harte Geſang um einen Ton tieffer. Der übrigen Tranſpoſitionum haben ſich die alte Compoſitores nicht gebraucht/ aus Urſachen/ dieweilen die Orgel-Clavier in denen ſchwärtzen Clavibus (ſie wären dann mit mehrern Eintheilungen

lungen

lungen und ſchwartzen gebrochnen Clavibus verſehen) reſpectivè nicht allerdings in einen reinen Accord können angeſtimmet werden. Folgen nun die Exempla des harten / natürlichen / und weichen Geſangs.

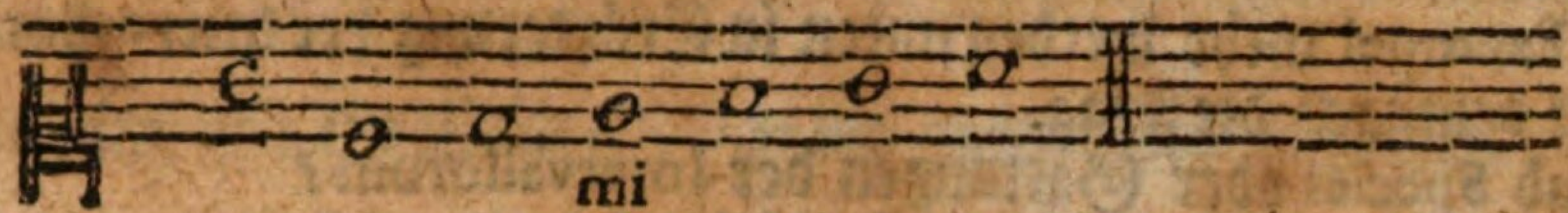
Cantus durus, oder das harte Geſang.

♮ mi



Cantus naturalis ſive mediocris.

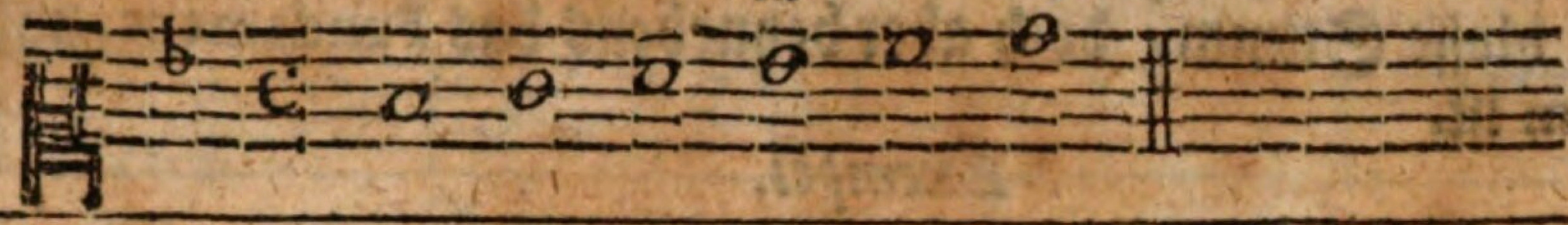
Das natürliche oder mittelmäſſige Geſang.



mi

Cantus mollis, oder das weiche Geſang.*

fa



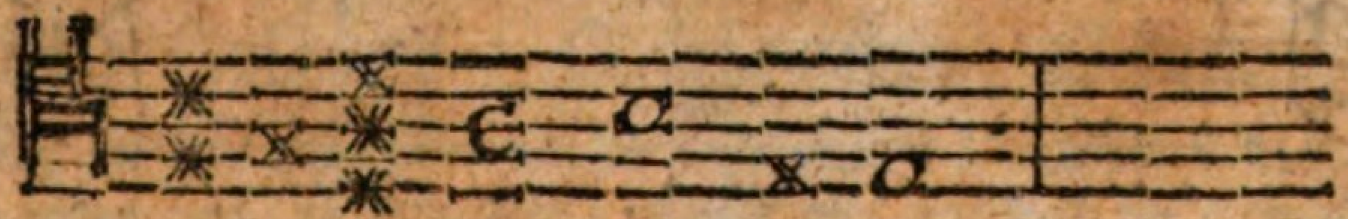
Das III. Capitel.

Von denen Intervallis Muſicis inſonderheit.

Bey Abhandlung dieſer Materi möchte etwan einer fragen / warum ich mich in Beſchreibung und Erklärung der Intervallorum der Solmiſation bediene? zumalen man durch die Claves oder Muſic-Schlüſſel / folgends auch durch das Orgel-Clavier eben ſo wol (und zwar auf eine leichtere Manier) zu deren Erkandtnuß gelangen könte?

Hierauf gibe ich zur Antwort / daß zwar die Claves das erſte Fundament, zumahlen auch nicht möglich / daß einer recht und kunſtmäſſig ſolmiſiren könne / er verſtehe dann zuvor die Claves. Es iſt auch die Wiſſenſchafft und Erkanntnuß des Orgel-Claviers ſehr nutzlich. Aber dieſes alles erklecket bey weiten nicht zur Perfection und Vollkommenheit in Erkanntnus der Stimmen / und der Intervallorum; ſondern es wird auch hierzu die Solmiſation erfordert / als welche alleinig die Intervalla eigentlich an Tag zu geben / und die Stimmen recht zu unterſcheiden weiß. Kurtz zu melden / die Solmiſation iſt nicht allein zu Erlernung der Inſtrumental-Muſic ſehr nutzlich und vortheilhafftig / ſondern auch ſowohl zur Sing-Kunſt / als Compoſition höchſt nothwendig / dieweilen es das rechte Liecht giebt / und die Secreta der Muſic eröfnet. Zu einem Exempel ſetze ich folgenden Tritonum.

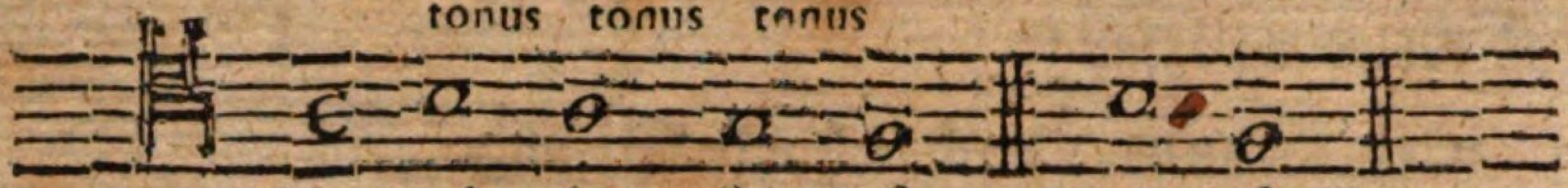
Welchen mir das Orgel-Clavier an ſich ſelbſten nicht kan unterſcheiden von der jetzt folgenden falſa Quinta.



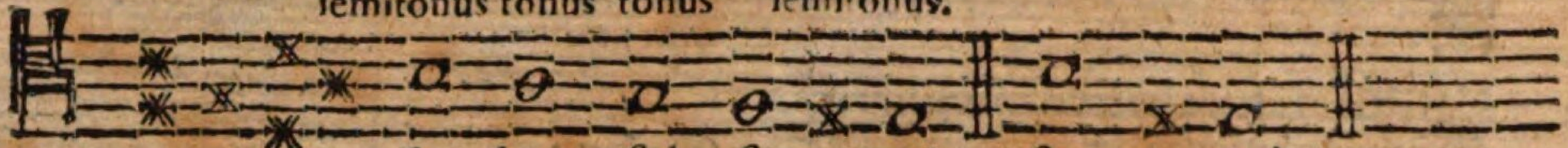
Dieweilen beyde Exempla, dem Clavier nach / eins ſind / nemlichen oben das ♮ dur, und unten das weiſſe oder natürliche f. Iſt alſo zu Entſcheidung beyder Exempeln die Solmiſation vonnöthen / dieweilen in dem Erſten Exempel, oder Tritono, die obere Stimm / als ein mi, und die untere als ein fa, in dem andern herentgegen / nemlichen einer falſchen Quint die obere Stimm als ein fa, und die untere als ein mi genommen wird / wie folgends in Erläuterung beyder Exempeln zu ſehen.

 Trito-

Tritonus ex tribus tonis.



Falſa Quinta ex 2. Tonis & 2. Semitoniis.



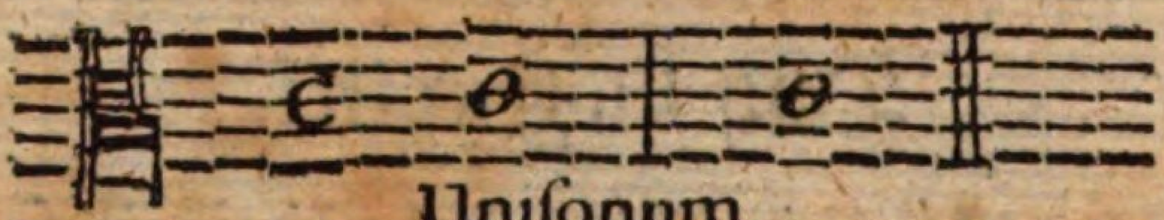
Dergleichen Exempel mehr werden unten in Erörterung der Intervallorum vorkommen. Entſtehet demnach die Frag.

Wie viel ſind Species oder Gattungen der Intervallorum?

Antwort: Die Intervalla in ſpecie ſind folgende:

Erſtlich Uniſonum, welches zwar in ſich ſelbſten kein Intervallum, ſondern nur ein einfache und bloſſe Stimm / doch aber beynebens das Fundament, und der Grund der Intervallorum iſt.

Exempel.

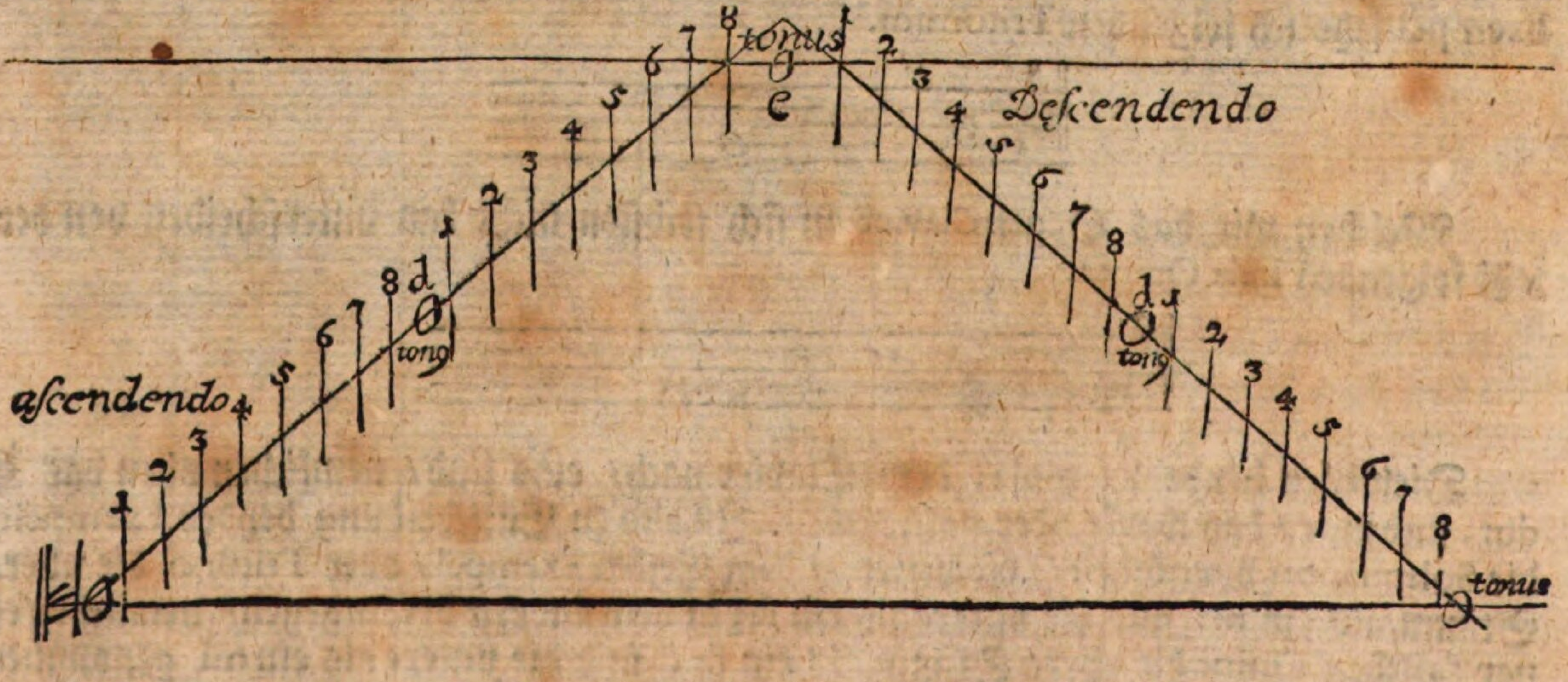


Uniſonum.

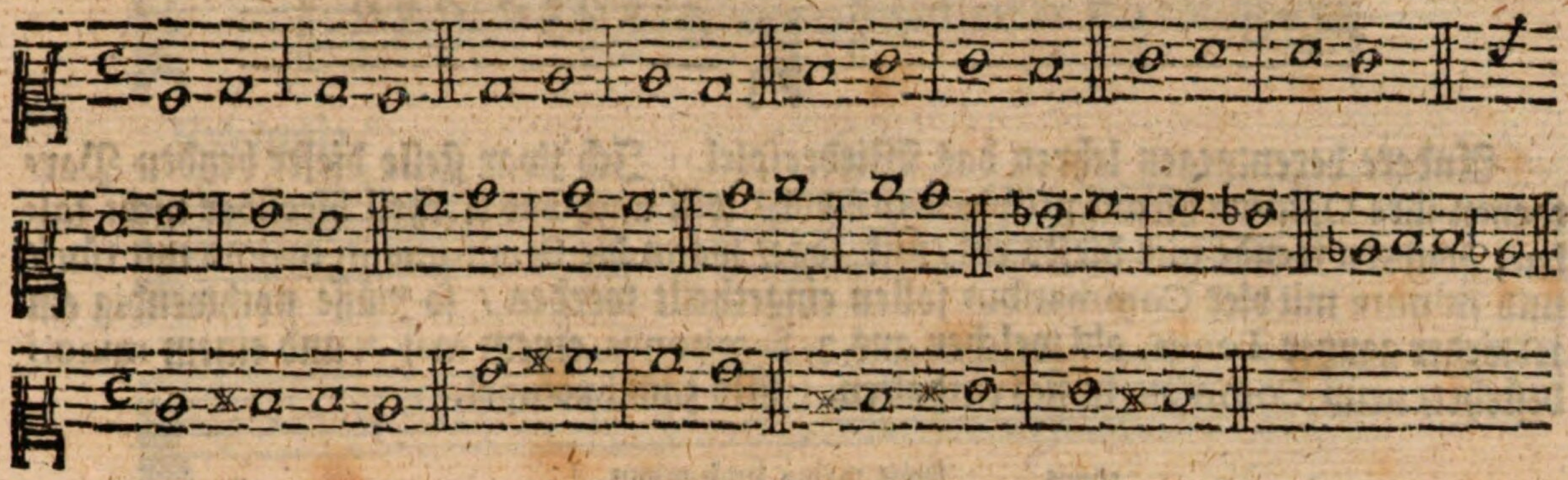
Setze demnach anfänglich tonum, und ſemitonum oder Semitonium, und eröffne dieſe zwey Intervalla, als gleichſam zwey Quell-Adern der übrigen Intervallorum, als welche alle aus dieſen zweyen herkommen/und formiret werden.

Es iſt aber Tonus eine ſtarcke Bewegung der Stimm in die Secund; Derentwegen auch ſecunda perfecta, oder eine vollkommene Secund genannt.

Damit dieſe Definitio beſſer verſtanden werde/ iſt zu wiſſen / daß ein gantzer Ton, (wann man ihn / alſo zu ſagen/anatomiren / und zertheilen will) acht gleichſam kleine Intervalla, oder Commata in ſich enthalte / durch welche die Stimm von dem Uniſono an / tanquàm per gradus, oder Staffel-weiß auffſteigend ſich allgemach in ſo viel erhöhet/ oder von oben herab ſich nach und nach vertieffet/ biß man hierdurch einen gantzen Ton, oder vollkommene Secund erreichet. Und durch dieſe / in der Secunda perfecta eingeſchloſſene acht Commata wird die obangeregte ſtarcke Bewegung der Stimm verſtanden / und in dieſer Figur ✱ vorgebildet / welche ich beſſerer Erklärung halber hiemit in folgenden Exemplis gleichſam zerlege / und durch ihre Gradus vorſtelle.

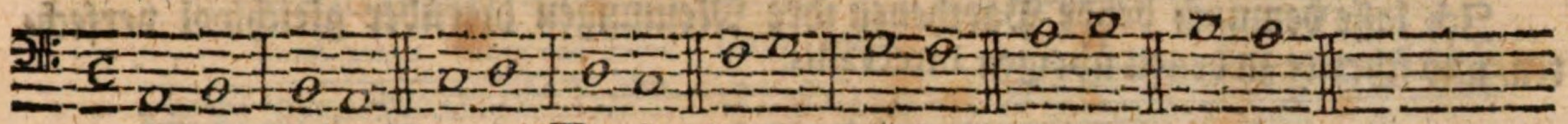


Folgen verſchiedene Exempla über die gantze Tonos.

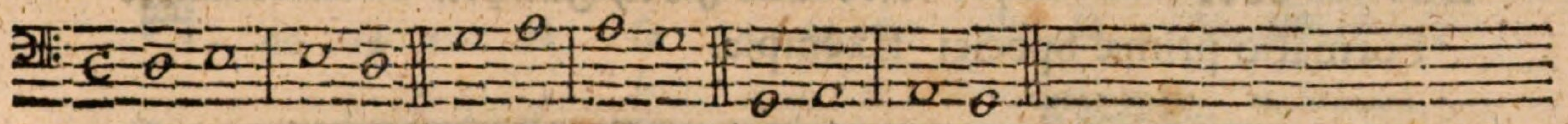


Es werden auch von etwelchen Claſſicis die gantze Toni abgetheilt in tonos majores & minores.

Die Toni majores ſind folgende:



Toni minores.

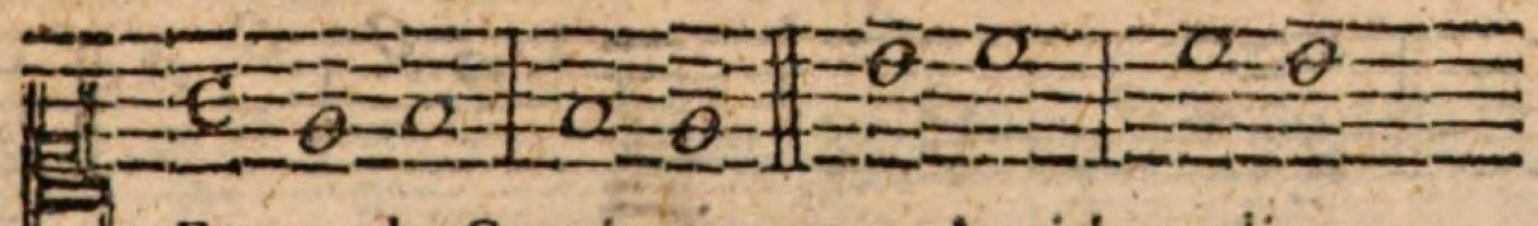


Semitonium, oder ein halber Ton iſt eine geringe Bewegung der Stimm / auf oder abwärts in die Secund am nechſten / derentwegen auch Secunda minor, oder Imperfecta genannt.

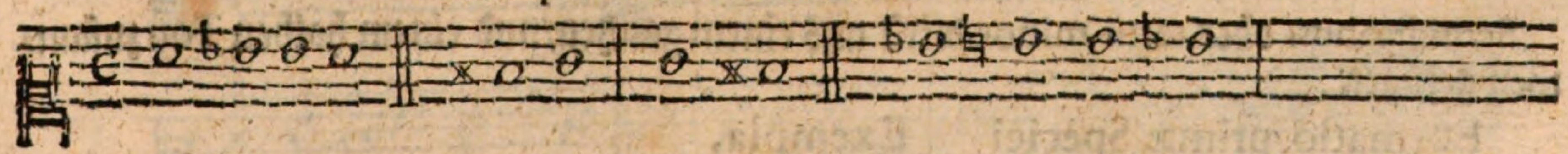
Aus obiger Explication und Abmeſſung des gantzen Toni, iſt dieſe Definition, wie auch die Beſchaffenheit des halben Toni leicht zu verſtehen / und abzunehmen. Dann weilen der gantze Ton 8. Commata in ſich enthält / erfolget / daß 4 dergleichen Commata, einen halben Ton ausmachen / welcher auch durch dieſe Figur ✕ welche man insgemein einen Diæſin nennet / entworffen wird.

Es machen die Claſſici ebenfalls einen Unterſchied unter denen halben Tonis, und theilen ſolche anfänglich ab in die Semitonos naturales und accidentales. Semitoni naturales ſind / welche aus ihrer Natur ohne vor- oder beygeſetztes Zeichen beſtehen; accidentales aber ſind diejenige / zu deren Formation ein ♮ dur, diæſis, oder b moll muß verhülfflich ſeyn.

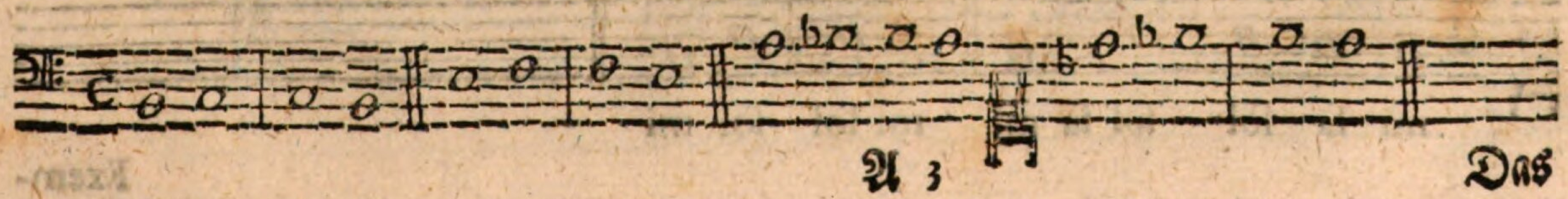
Exempla Semitonorum naturalium.



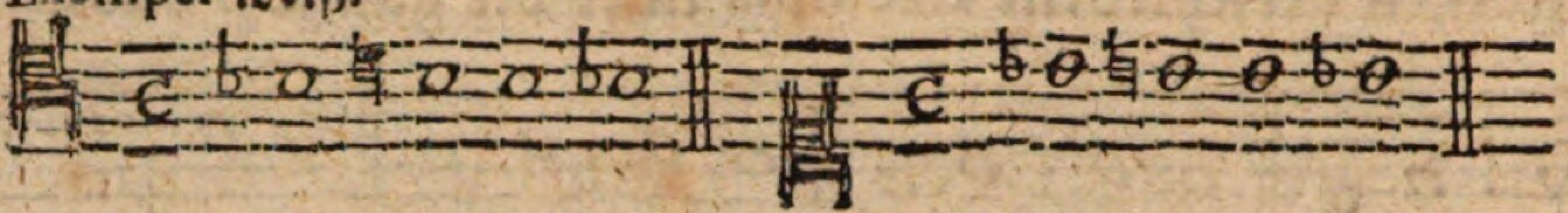
Exempla Semitonorum Accidentalium,



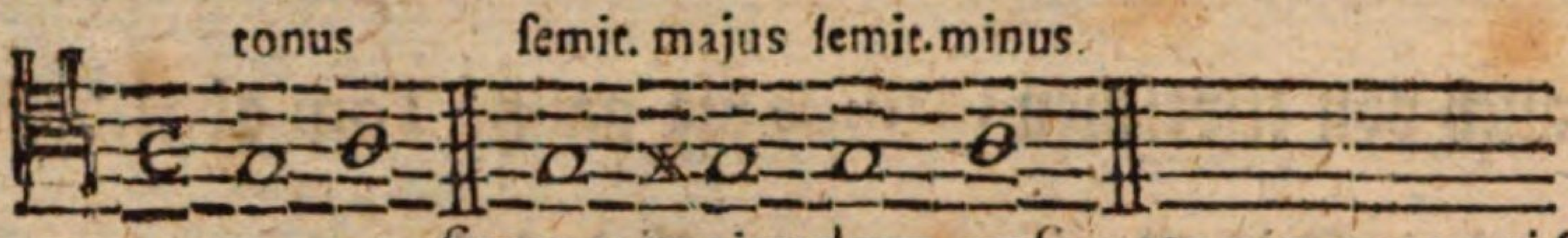
Weiters werden die Semitonia abgetheilet in majora, & minora. Jene (wie etliche wollen) beſtehen aus fünf; dieſe aus 4. Commatibus; es kommen aber dieſe Authores in der Unterſcheidung nicht mit einander übereins / indeme etliche derſelben lehren / das Semitonium minus ſeye mi, fa hinauf / oder fa, mi herab / ingleichen la, fa hinauf / oder fa, la herab entweders von dem Spatio in die nechſte Lini, oder von der Lini in das nechſte Spatium nach Vorweiſung folgender Exempeln.



Das Semitonium majus aber ſeye mi, fa, oder fa, mi in einem Spatio, oder in einer Lini. Exempel weiß.



Andere herentgegen lehren das Widerſpiel. Ich zwar ſtelle dieſer beyden Partheyen ihre Opiones hiemit problematicè vor / will auch das Urtheil hierüber nicht fällen; ſondern wende nur dieſes ein / und ſage/ wann die Semitonia in majora mit fünf/ und minora mit vier Commatibus ſollen eingetheilt werden / ſo müſſe nothwendig ein jedweder gantzer Tonus, als welcher aus 2. Semitoniis, einem majori und einem minori beſtehet/ neun Commata in ſich enthalten. Als zum Exempel.

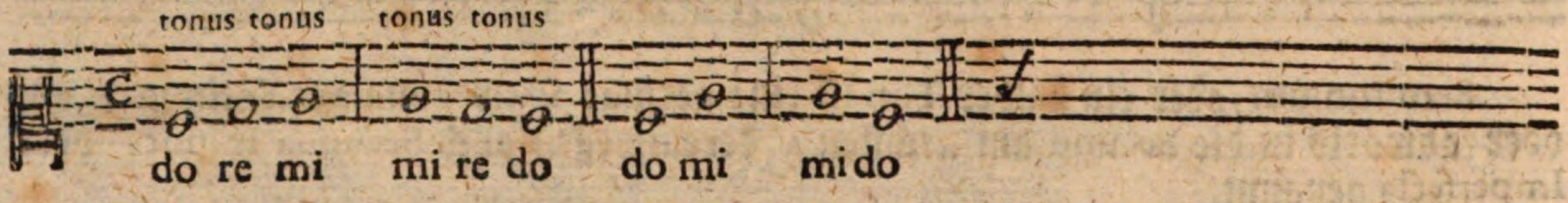


formatio ejusdem ex ſemitonio minori & majori.

Ich laſſe demnach beyde Partheyen ihre Meinungen hierüber gleichwol verfechten/ und ſchreite zu denen übrigen Intervallis.

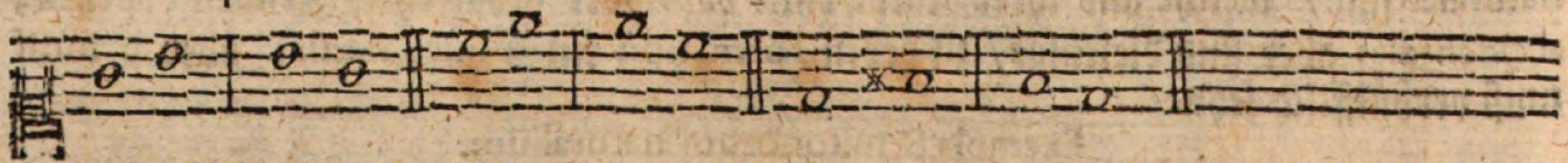
Ditonus oder tertia major wird aus zwey gantzen Tonis formirt.

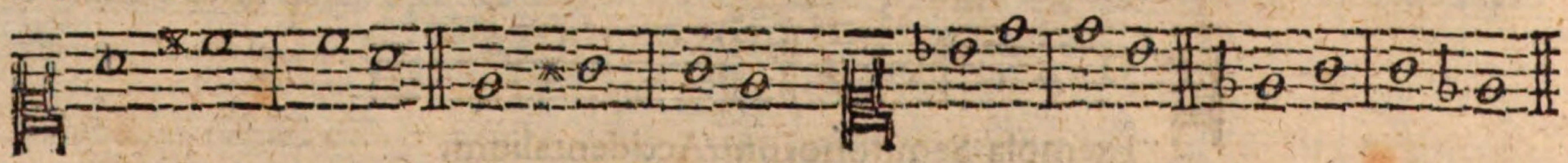
Formatio primæ Speciei Exempla.



Formatio ſecundæ Speciei Exempla.

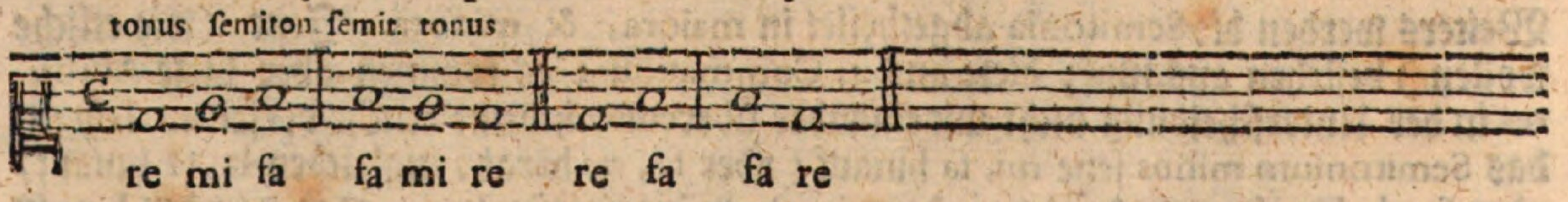
Exempla.



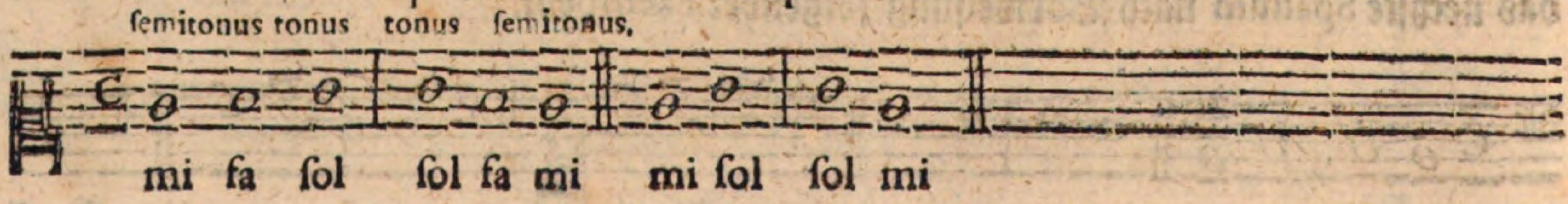


Semiditonus, oder tertia minor wird aus einem gantzen/ und einem halben Ton zuſammen gefüget.

Formatio primæ Speciei Exempla.

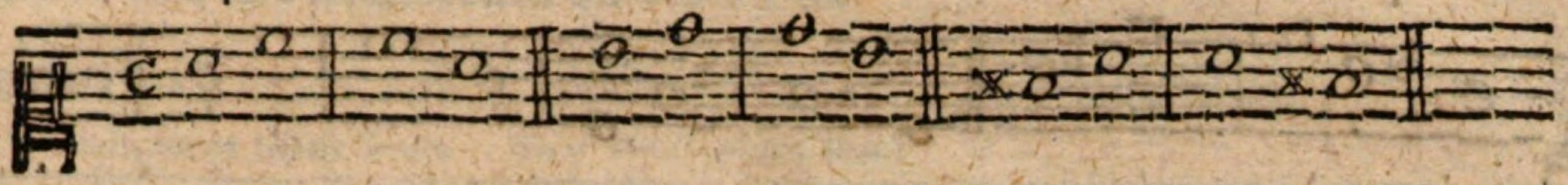


Formatio ſecundæ Speciei Exempla.

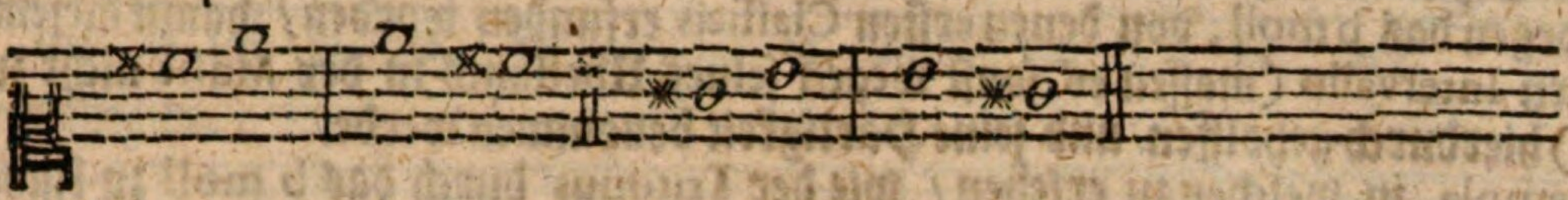


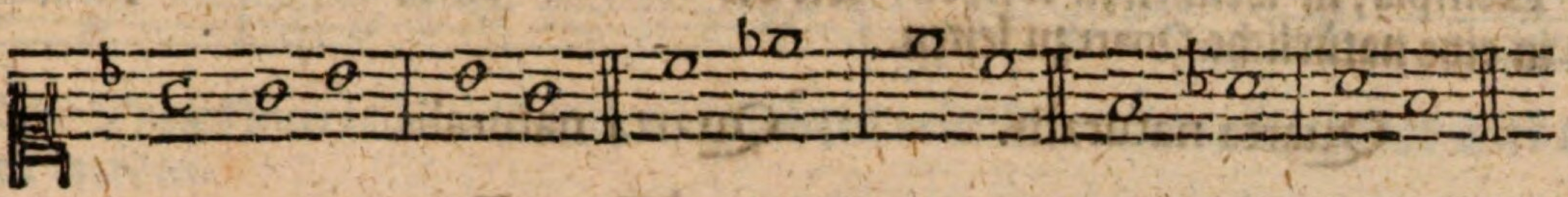
Exem-

Exempla.



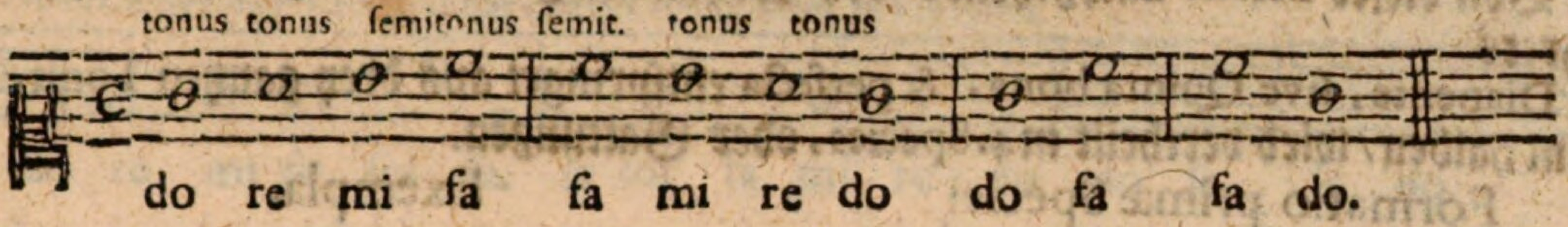
Exempla.



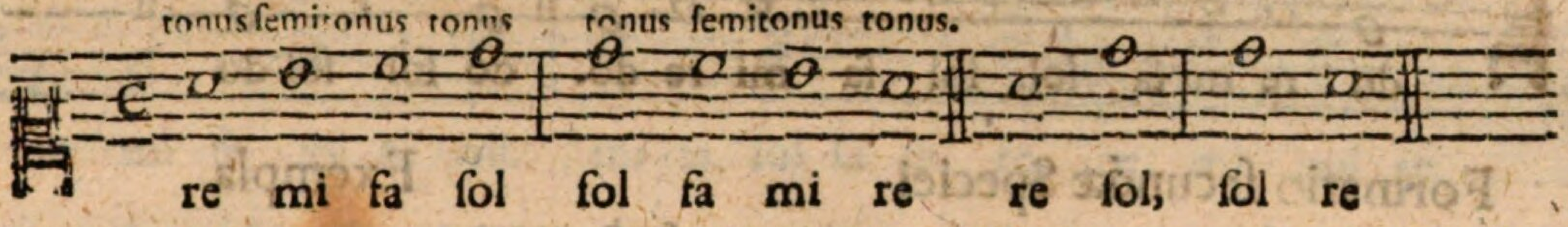


Diateſſeron (ſo auch Quarta minor, bona, ſive naturalis genannt wird/) beſtehet aus zwey gantzen Tonis, und einem halben Ton. Dieſe hat 3. Species.

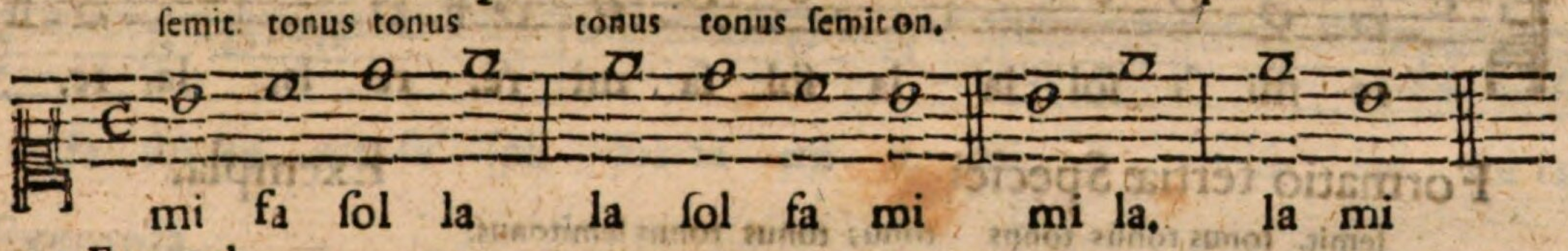
Formatio primæ Speciei — Exempla.



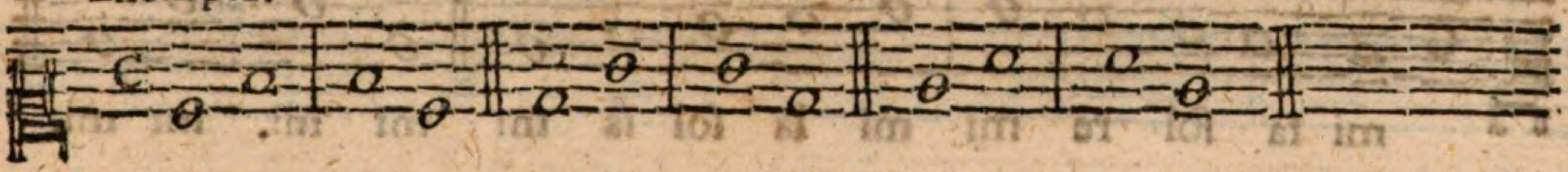
Formatio ſecundæ Speciei — Exempla.

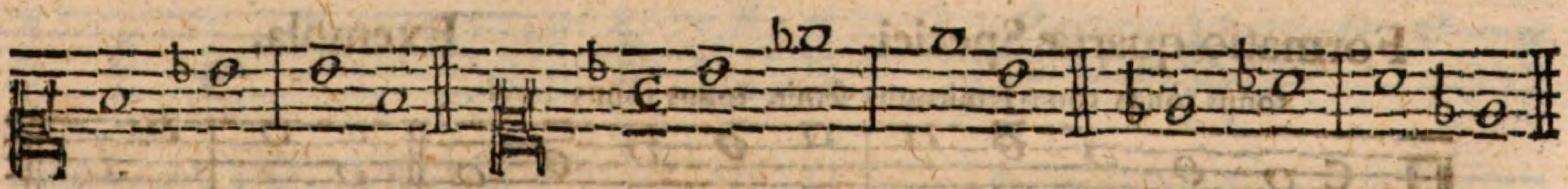


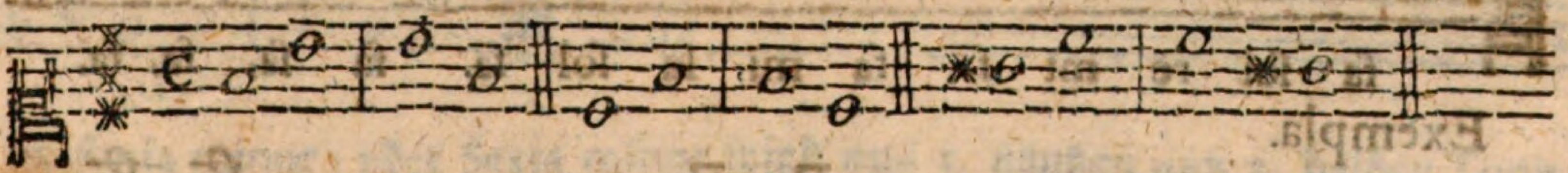
Formatio tertiæ Speciei — Exempla.



Exempla.

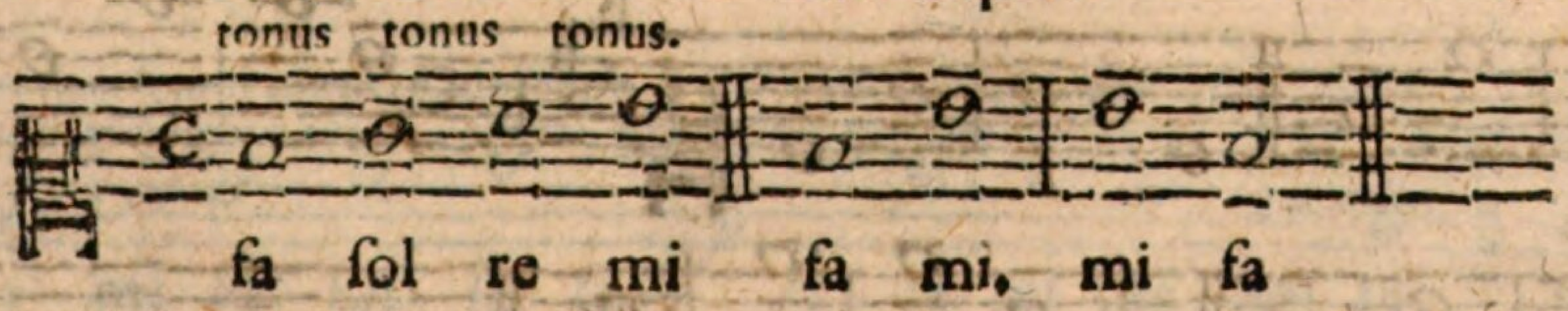






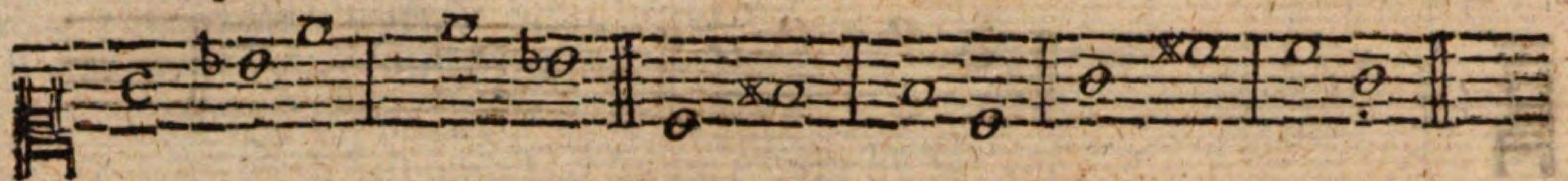
Tritonus, ſive Quarta major, oder die verbottene falſche Quart enthält in ſich 3 gantze unzertheilte Tonos.

Exempla.



Exem-

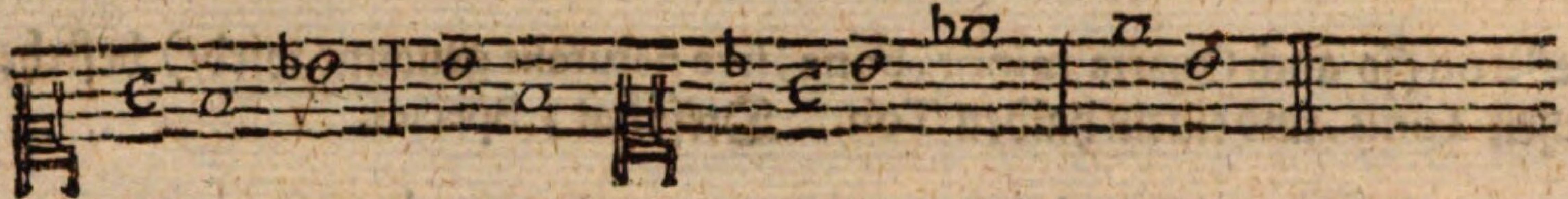
Exempla.



In Beſchreibung des Tritoni vermeinen etwelche Authores, es ſeye meiſtentheils deſſentwegen das b moll, von denen erſten Claſſicis erfunden worden/ damit dieſem verworffenen Intervallo (maſſen es ſonſt wegen ſeines Ubellauts in der Muſic nicht zu gedulten/) hierdurch geholffen/ und ſeine Härtigkeit benommen werde.

Exempla, in welchen zu erſehen/ wie der Tritonus durch das b moll zu lindern/ und in eine natürliche Quart zu leiten.

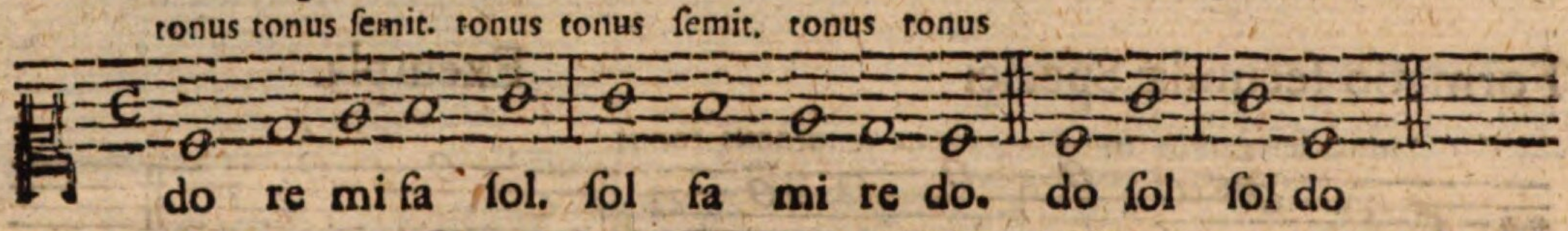
Quarta naturalis. Quarta naturalis.



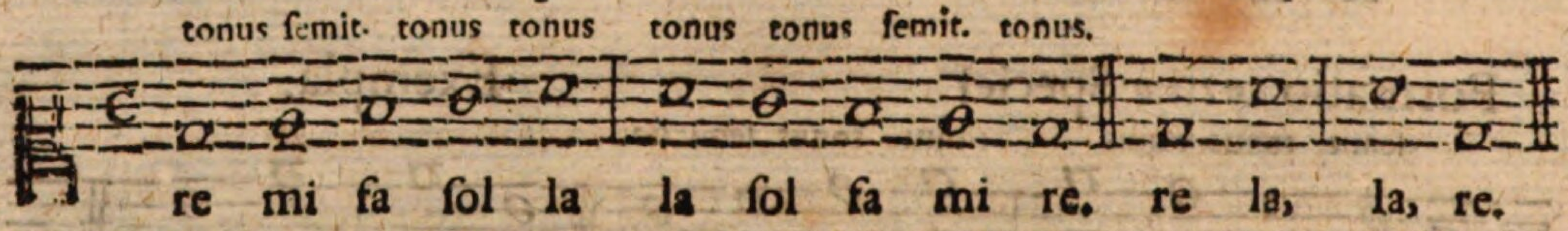
Von dieſer Materi nachgehends bey Abhandlung des Tritoni inſonderheit was mehrers.

Diapente, ſive Quinta bona, & perfecta entſpringet aus drey gantzen Tonis, und einem halben/ wird vertheilt in 4. Species, oder Gattungen.

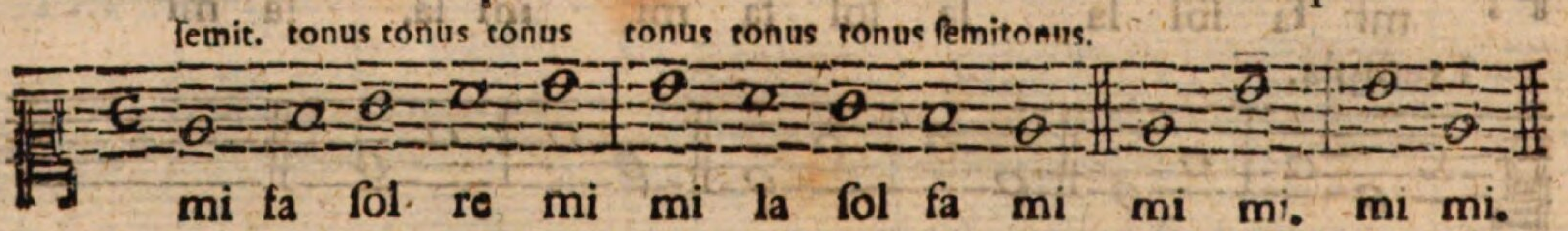
Formatio primæ Speciei Exempla.



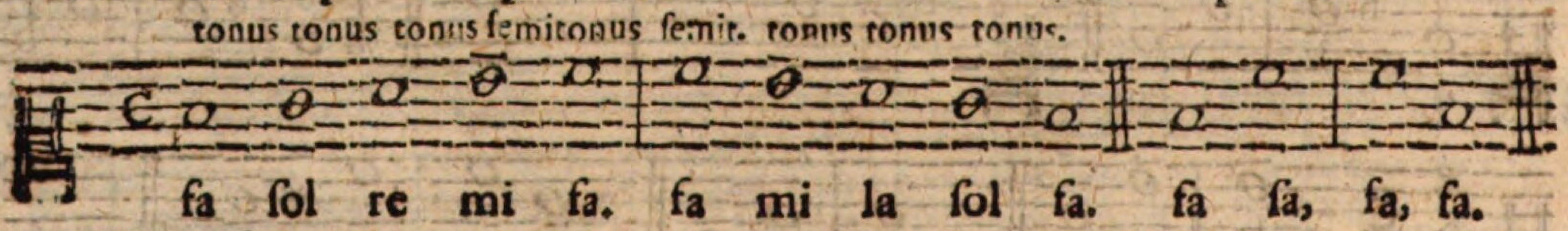
Formatio ſecundæ Speciei Exempla.



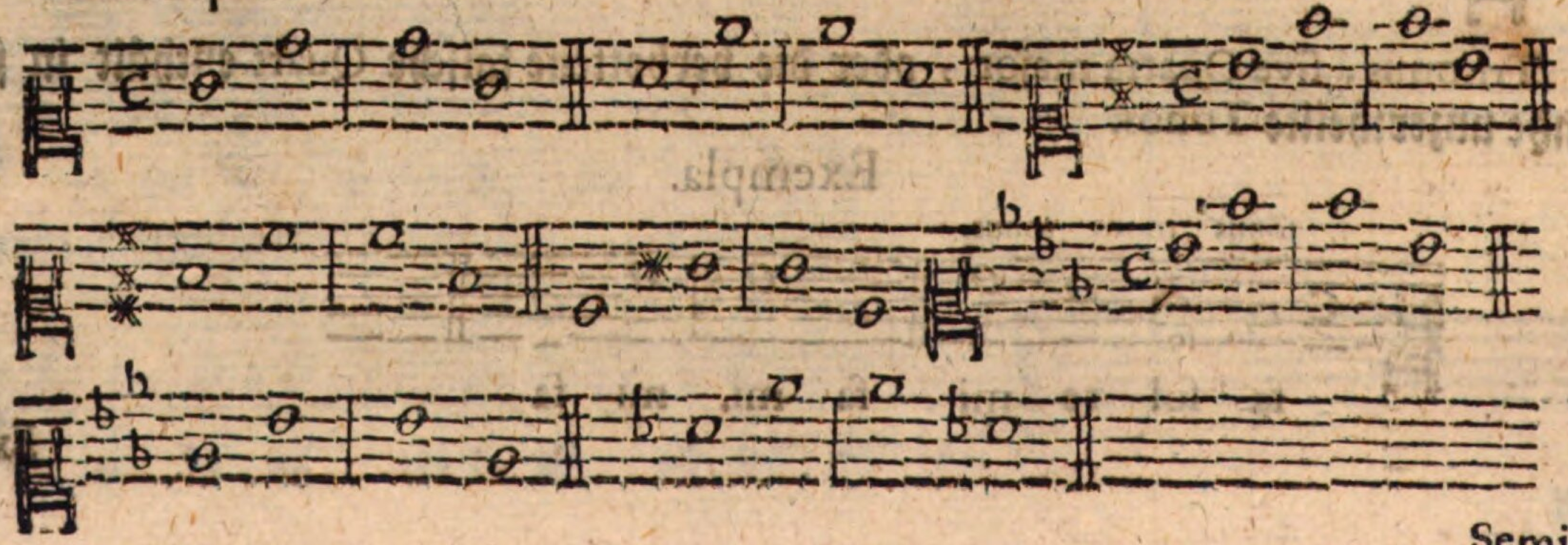
Formatio tertiæ Speciei Exempla.



Formatio quartæ Speciei Exempla.



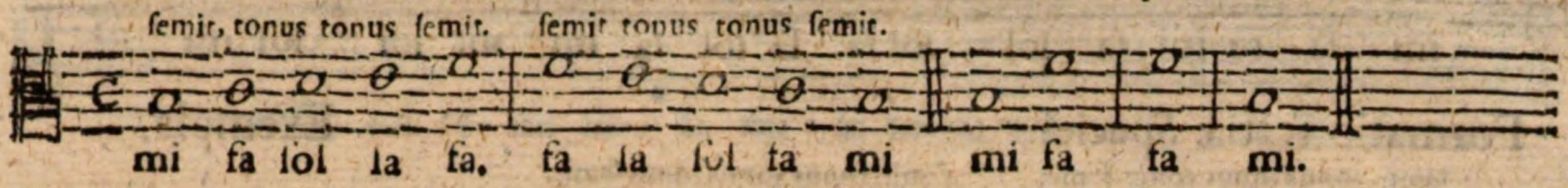
Exempla.



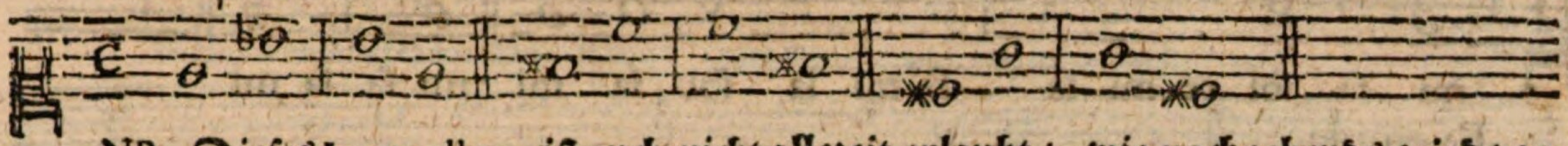
Semidia.

Semidiapente, oder falſa Quinta, ſive manca, ſive imperfecta, beſtehet aus 2. gantzen und 2. halben verſchiedenen ~~halben~~ Tonis.

Formatio Exempla.



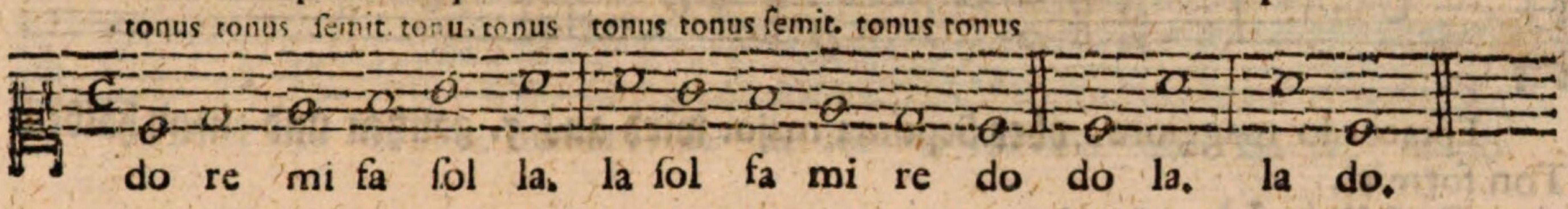
Exempla.



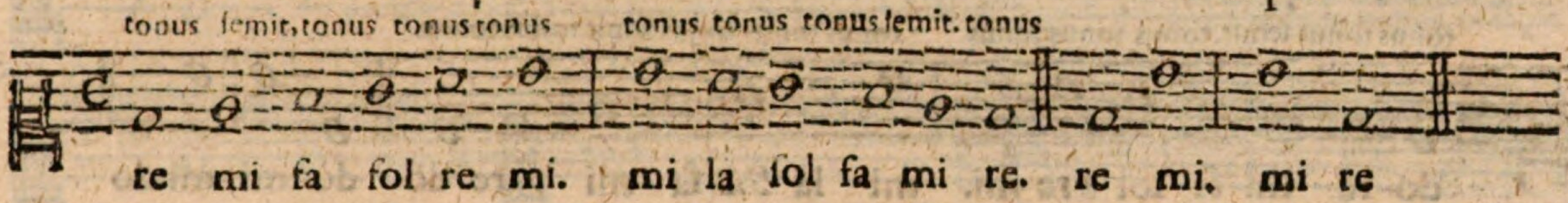
NB. Dieſes Intervallum iſt auch nicht allezeit erlaubt / wie nachgehends wird verſtanden werden.

Exacordo maggiore, oder Sexta major wird aus 4. gantzen / und einem halben Ton formirt: Dieſe theilt ſich aus in 3. Species.

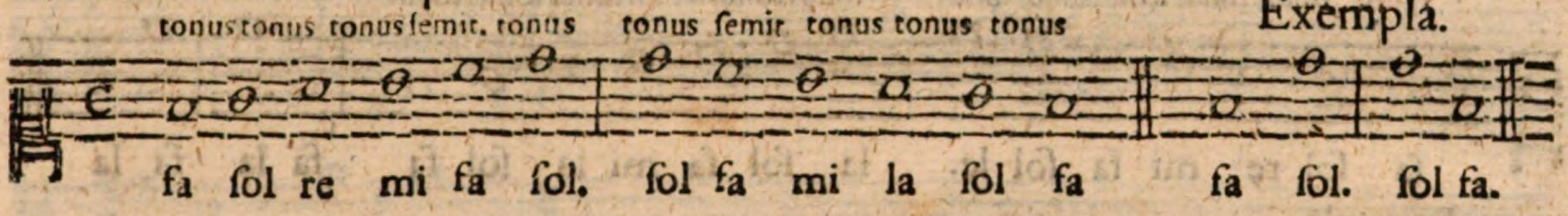
Formatio primæ Speciei Exempla.



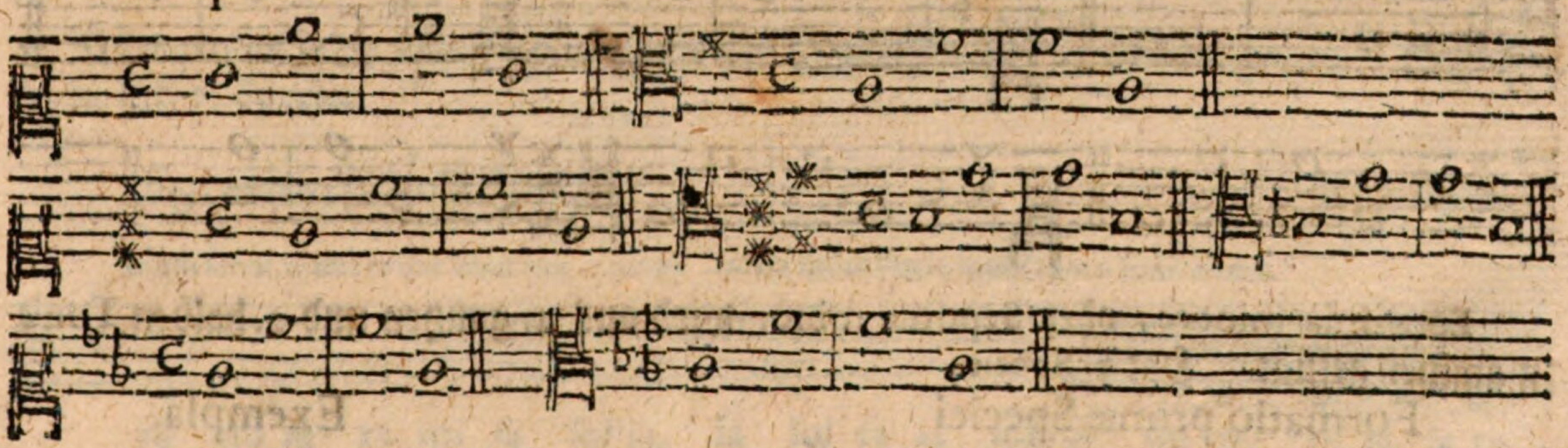
Formatio ſecundæ Speciei Exempla.



Formatio tertiæ Speciei Exempla.

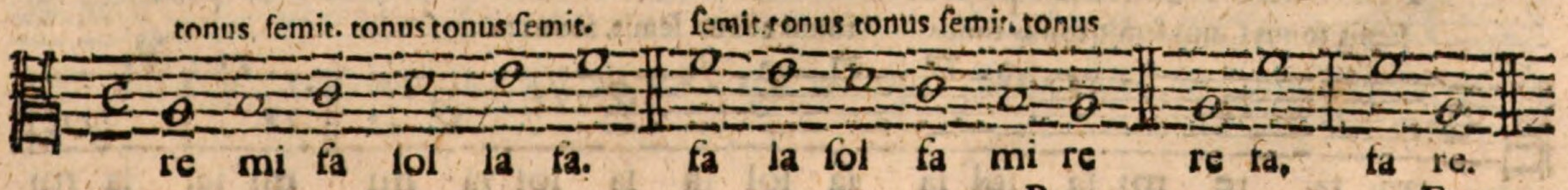


Exempla.



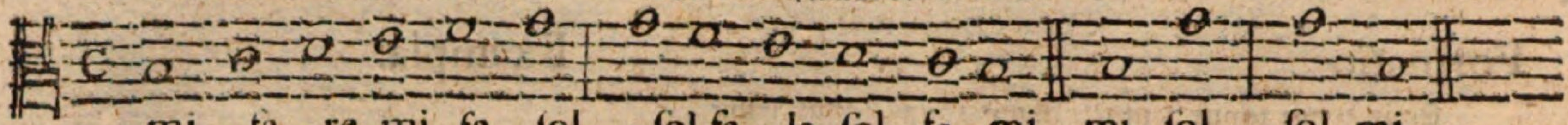
Exaſonia minor, oder Sexta minor wird aus 3. gantzen und 2. halben Tonis zuſamm gefügt. Deren ſind auch 3. Species oder Gattungen.

Formatio primæ Speciei. Exempla.



Formatio ſecundæ Speciei Exempla.

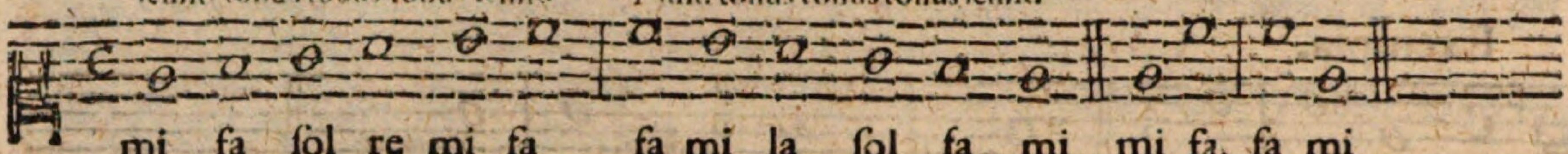
ſemit. tonus tonus ſemit. tonus tonus ſemit. tonus tonus ſemit.



mi fa re mi fa ſol ſol fa la ſol fa mi mi ſol ſol mi

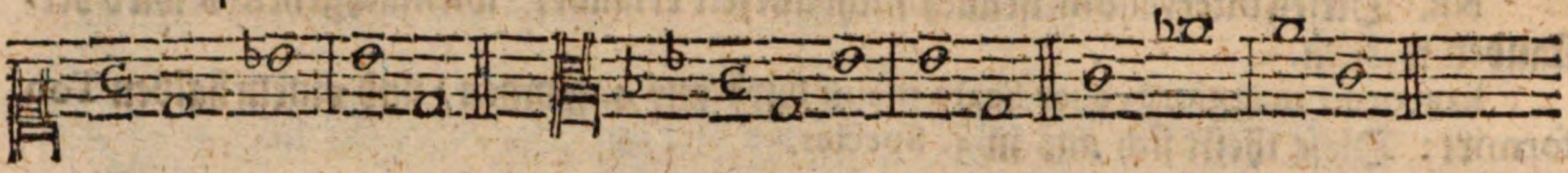
Formatio tertiæ Speciei Exempla.

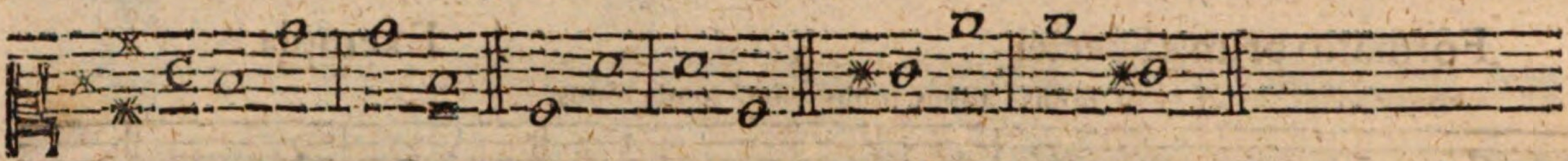
ſemit. tonus tonus tonus ſemit. ſemit. tonus tonus tonus ſemit.



mi fa ſol re mi fa fa mi la ſol fa mi mi fa. fa mi

Exempla.



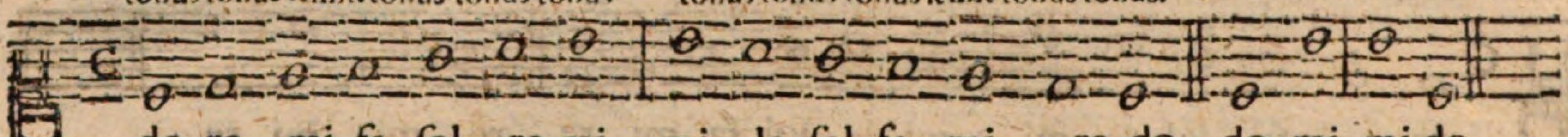


Eptacordo maggiore, oder Septima major wird aus 5. gantzen und einem halben Ton formirt.

Enthält in ſich 2. Species.

Formatio primæ Speciei Exempla.

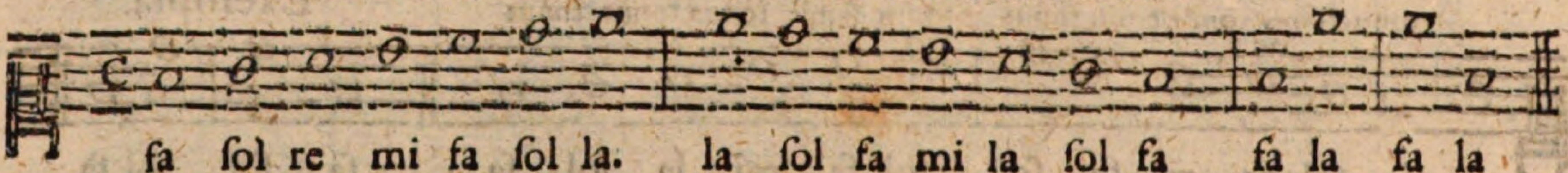
tonus tonus ſemit. tonus tonus tonus tonus tonus tonus ſemit tonus tonus.



do re mi fa ſol re mi. mi la ſol fa mi re do do mi mi do

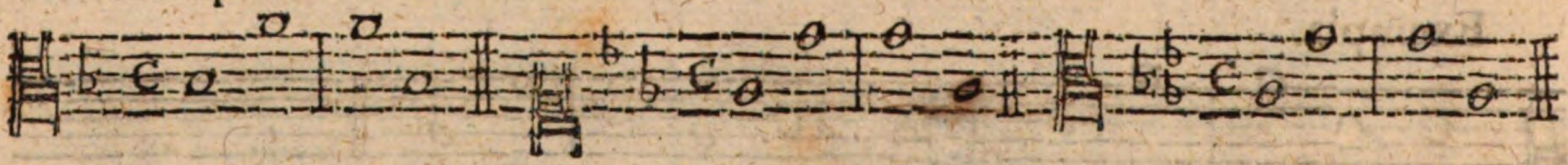
Exempla.

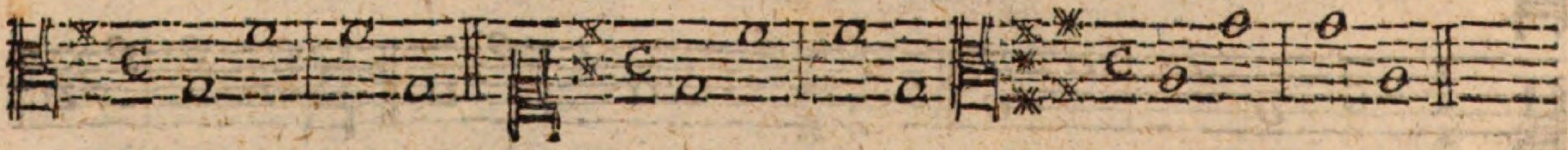
tonus tonus tonus ſemit. tonus tonus tonus tonus ſemit. tonus tonus tonus



fa ſol re mi fa ſol la. la ſol fa mi la ſol fa fa la fa la

Exempla.

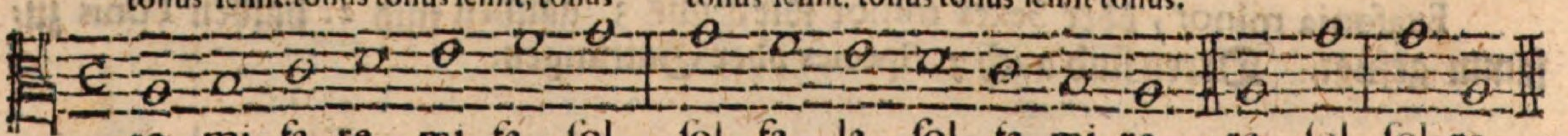




Eptafonia minore, oder Septima minor wird aus 4. gantzen und 2. halben Tonis zuſammen gefügt. Hat 5. Species

Formatio primæ Speciei Exempla.

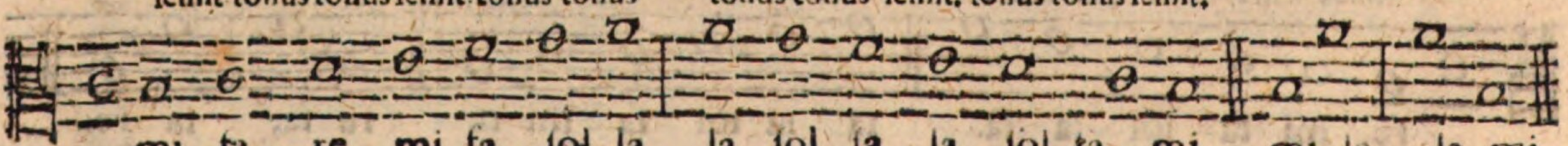
tonus ſemit. tonus tonus ſemit. tonus tonus ſemit. tonus tonus ſemit tonus.



re mi fa re mi fa ſol ſol fa la ſol fa mi re re ſol ſol re

Formatio ſecundæ Speciei Exempla.

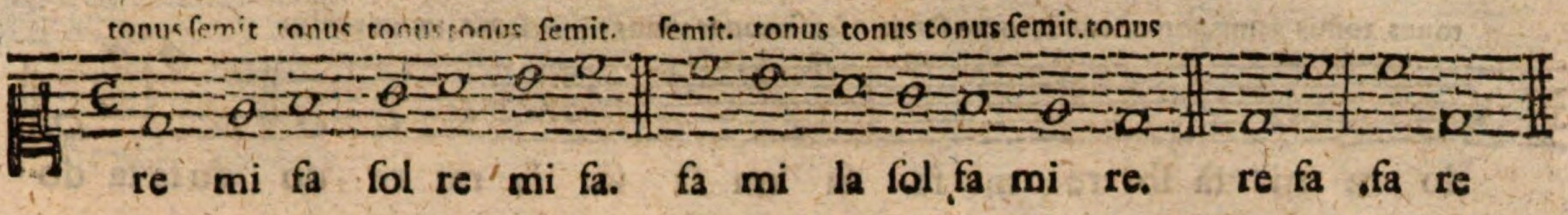
ſemit tonus tonus ſemit tonus tonus tonus tonus ſemit. tonus tonus ſemit.



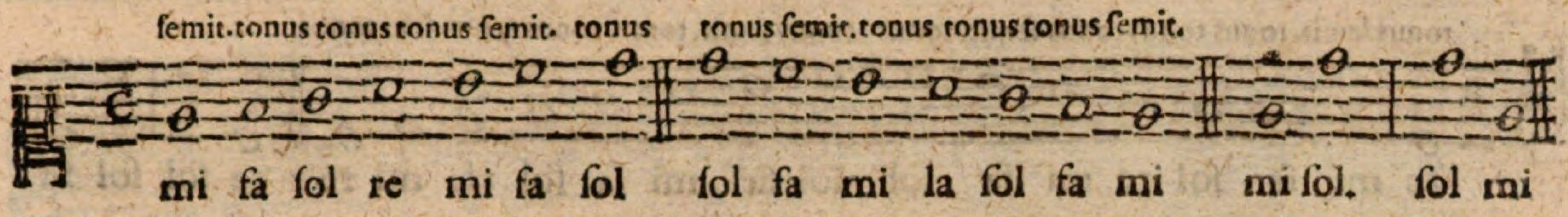
mi fa re mi fa ſol la la ſol fa la ſol fa mi mi la. la mi

For-

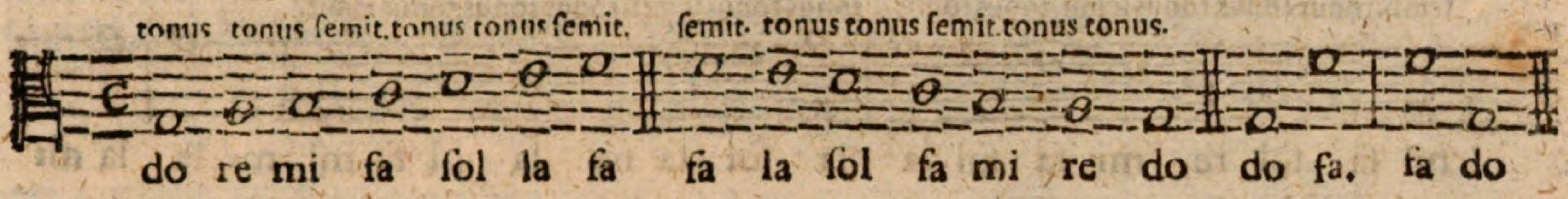
Formatio tertiæ Speciei Exempla.

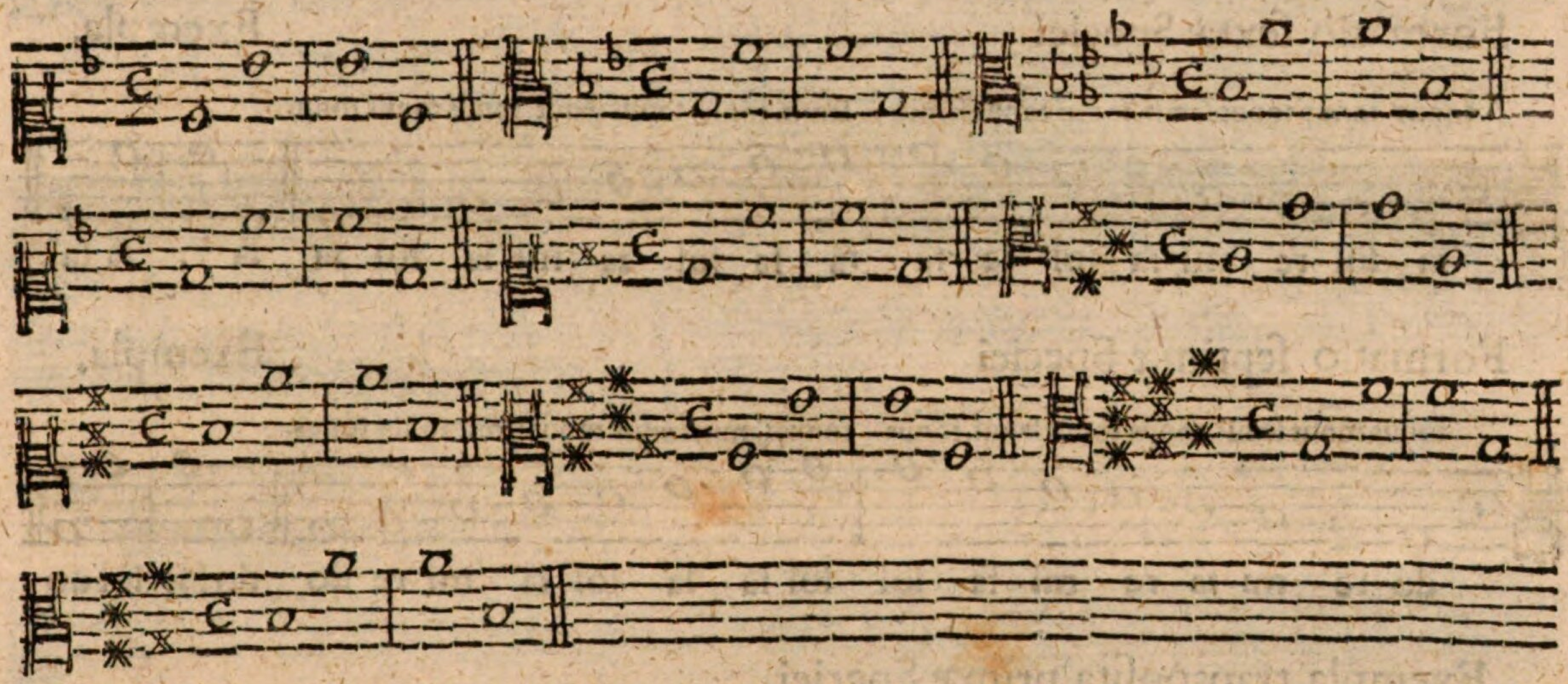


Foramatio quartæ Speciei. Exempla.



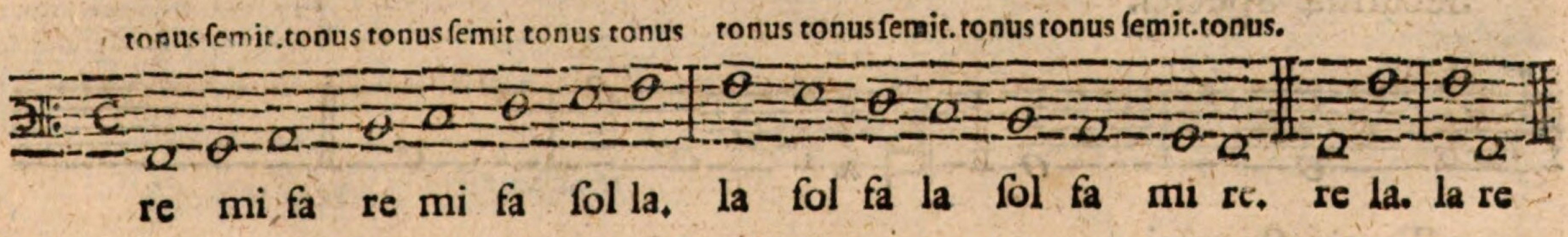
Formatio quintæ Speciei Exempla.



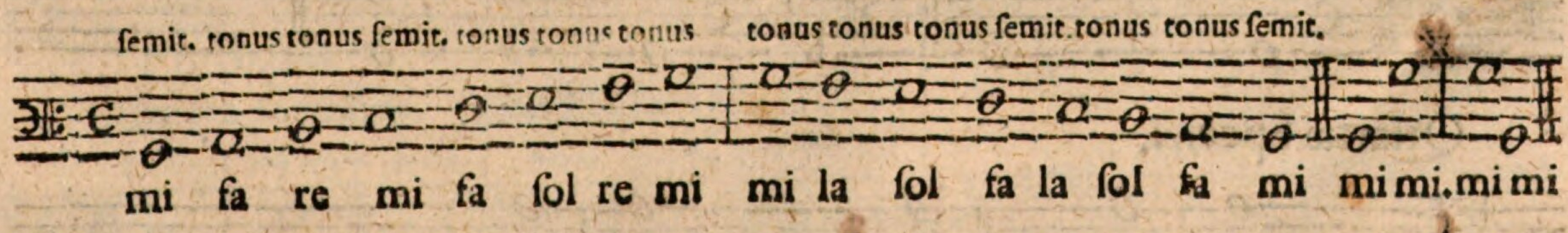


Diapaſon, oder Octava erwächſet aus 5. gantzen und 2. halben Tonis. Begreifſet in ſich 7. Species.

Formatio primæ Speciei Exempla.

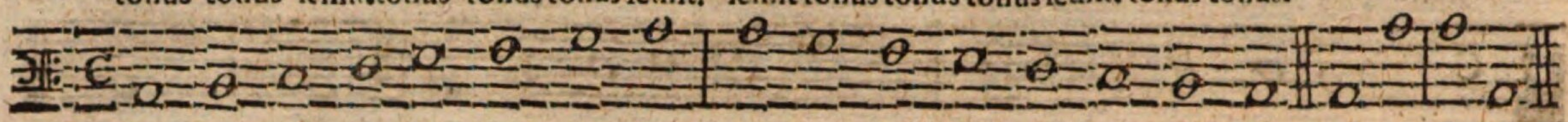


Formatio ſecundæ Speciei Exempla.



Formatio tertiæ Speciei Exempla.

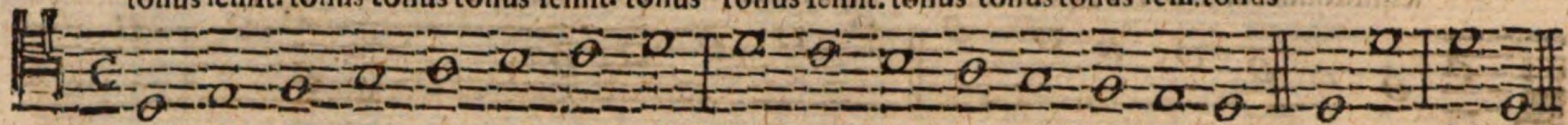
tonus tonus ſemit. tonus tonus tonus ſemit. ſemit tonus tonus tonus ſemit. tonus tonus.



do re mi fa ſol re mi fa fa mi la ſol fa mi re do do fa fa do

Formatio quartæ Speciei Exempla.

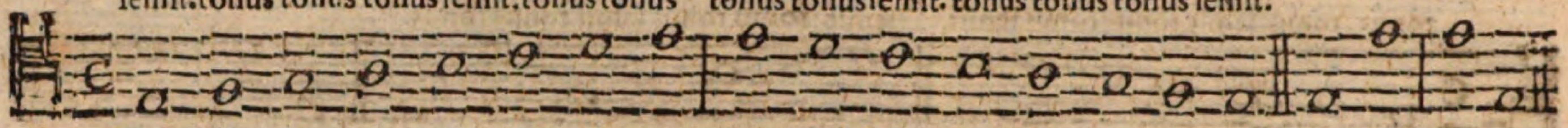
tonus ſemit. tonus tonus tonus ſemit. tonus tonus ſemit. tonus tonus tonus ſem. tonus



re mi fa ſol re mi fa ſol ſol fa mi la ſol fa mi re re ſol ſol re

Formatio quintæ Speciei Exempla.

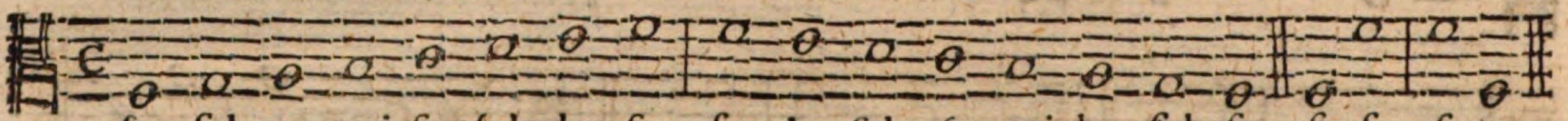
ſemit. tonus tonus tonus ſemit. tonus tonus tonus tonus ſemit. tonus tonus tonus ſemit.



mi fa ſol re mi fa ſol la la ſol fa mi la ſol fa mi mi la la mi

Formatio ſextæ Speciei Exempla.

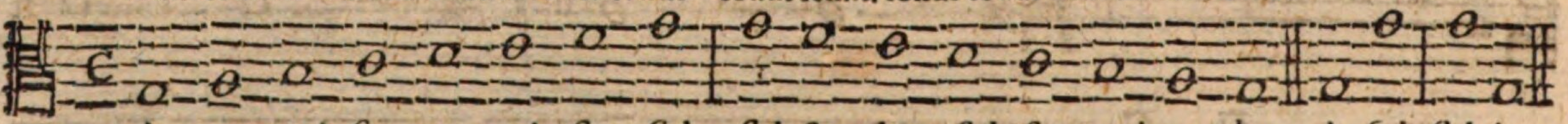
tonus tonus tonus ſemit, tonus tonus ſemit. ſemit. tonus tonus ſemit tonus tonus tonus.



fa ſol re mi fa ſol la fa fa la ſol fa mi la ſol fa fa fa fa ta

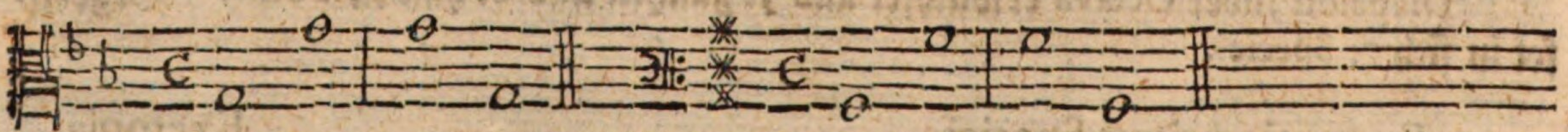
Formatio ſeptimæ Speciei Exempla.

tonus tonus ſemit. tonus tonus ſemit. tonus tonus ſemit. tonus tonus ſemit. tonus tonus.

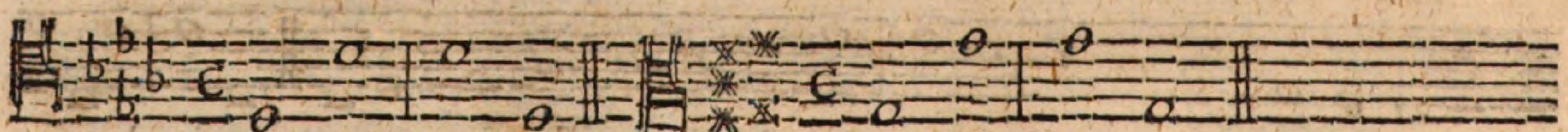


do re mi fa re mi fa ſol ſol fa la ſol fa mi re do do ſol ſol do

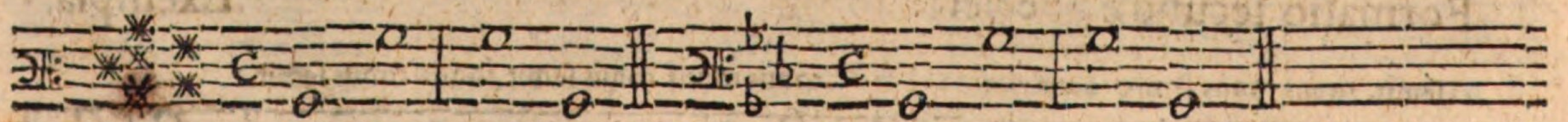
Exempla tranſpoſita primæ Speciei.



Secundæ Speciei.



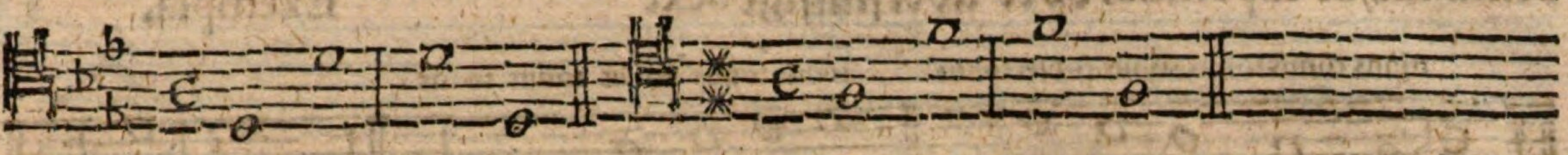
Tertiæ Speciei.



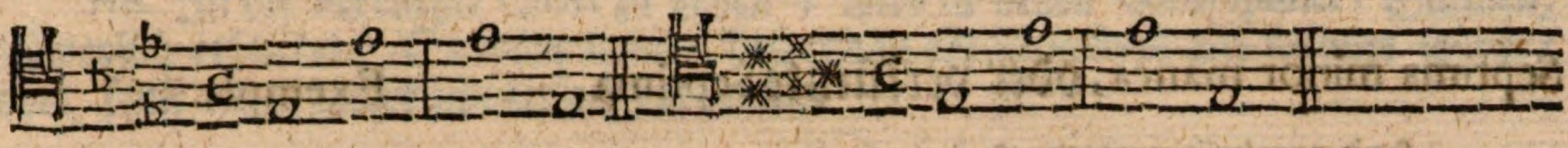
Quartæ Speciei.

Exem-

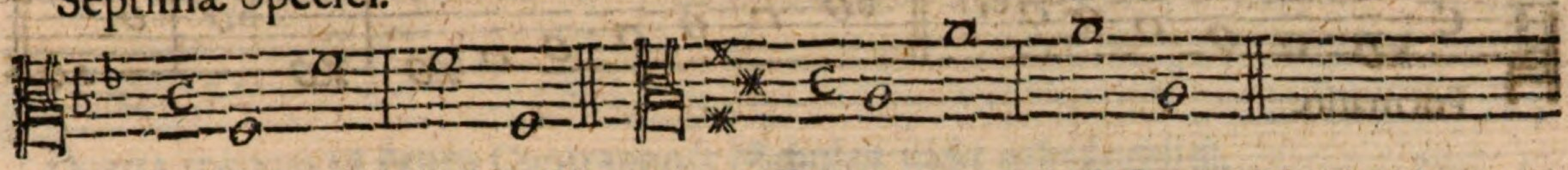
Exempla tranſpoſita Quintæ Speciei.



Sextæ Speciei.



Septimæ Speciei.



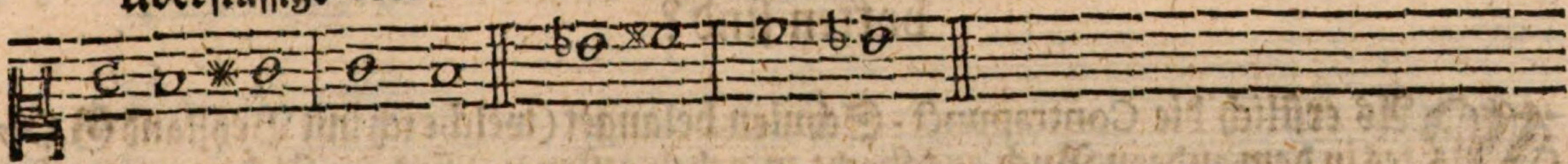
Dieſe nun ſind die Intervalla propriè dicta, oder eigentlich genannt / welche zwar auch in meinen Fundamentis enthalten; allhier aber durch die Solmiſation beſſer erläutert/und durch die Exempla vermehret worden. Folget weiters

Das IV. Capitel.

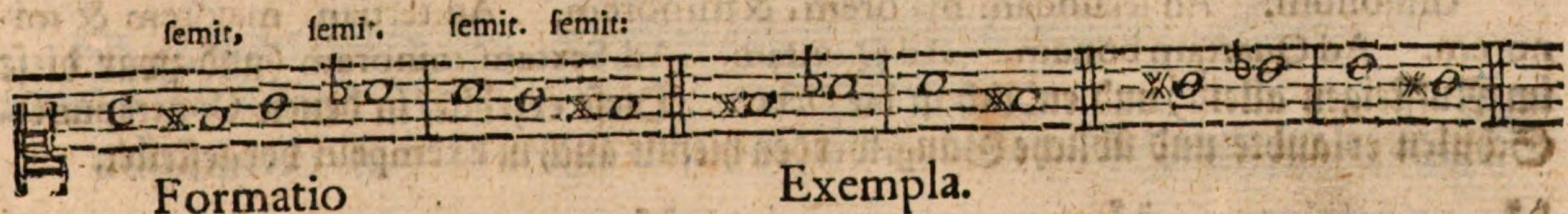
Von denen Intervallis peregrinis, ſive impropriè dictis. Das iſt: Von etwelchen fremden/ und von denen obigen / ausgeſchloſſenen / oder unterſchiedenen Intervallis.

Dieſe Intervalla peregrina ſcheinen zwar / in etwas/ von denen obigen ihren Urſprung und Herkommen zu haben; dieweilen aber deren Formationes, auch Benahmſungen mit jenen nicht zutreffen / ſondern allhier in einen gantz andern Verſtand gezogen werden/ (wie ſie dann auch gantz anderſt beſchaffen/) als werden ſie von denen obigen ausgeſchloſſen / und ſind folgende:

Secunda ſuperflua.
Uberflüſſige Secund.

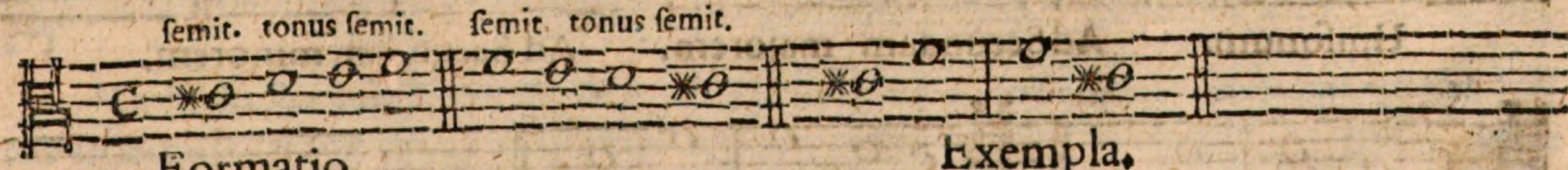


Secunda in duos Semitonos diviſa ſive tertia manca.
Verkürtzte Terz.



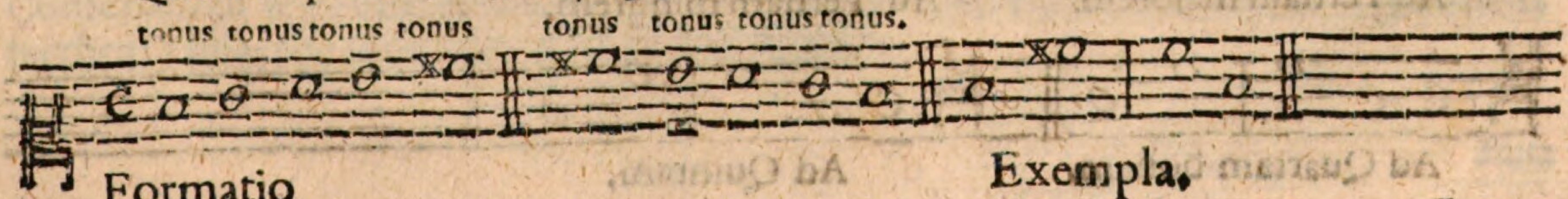
Formatio Exempla.

Quarta manca. Verkürtzte Quart.



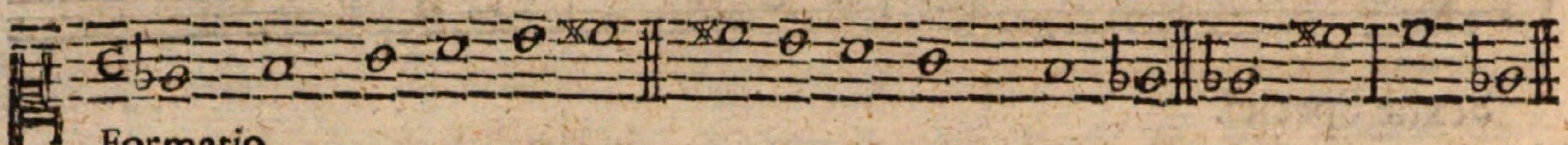
Formatio Exempla.

Quinta ſuperflua. Uberflüſſige Quint.



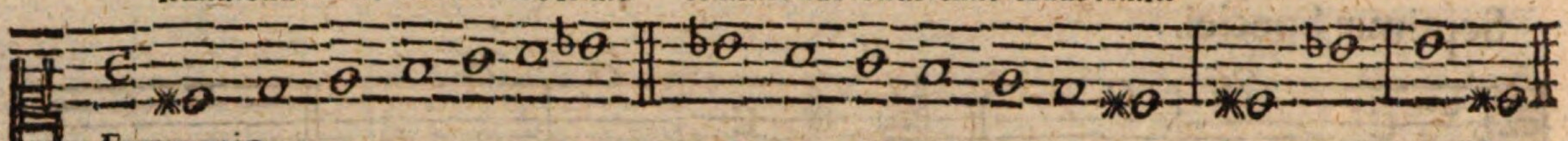
Formatio Exempla.

Sexta major ſuperflua, oder überflüſſige Sext — Exempla.



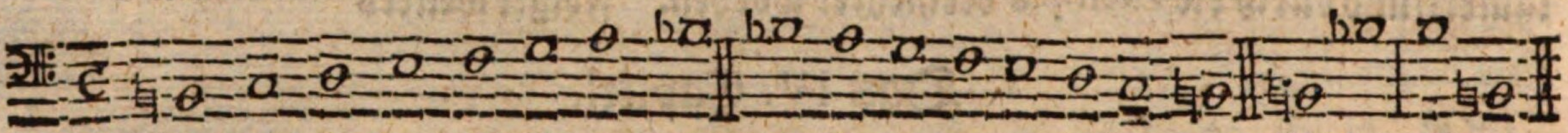
Formatio.

Septima minor manca, oder verkürtzte Septima — Exempla.



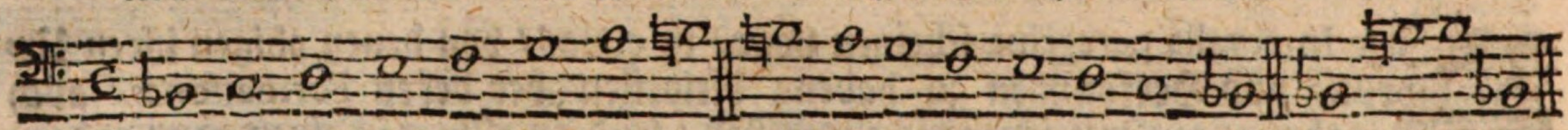
Formatio.

Semidiapaſon ſive Octava manca, oder verkürtzte Octav.



Formatio. — Exempla.

Octava ſuperflua, oder überflüſſige Octav.

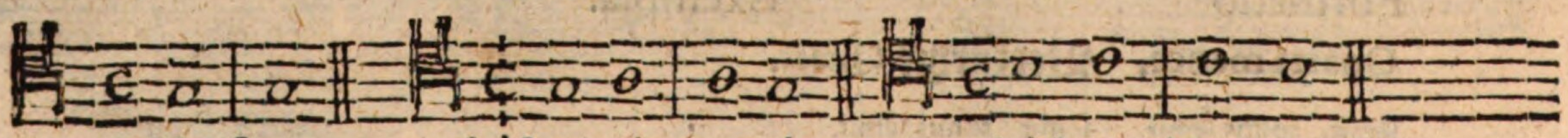


Formatio. — Exempla.

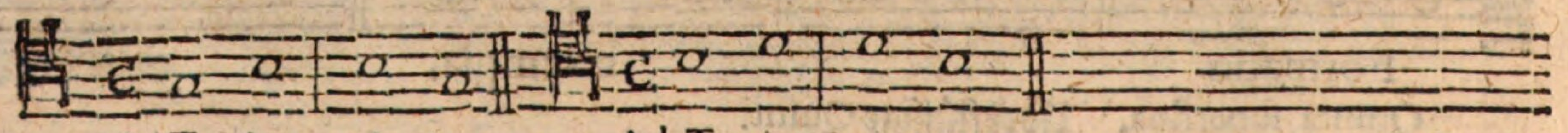
Das V. Capitel.

Was vor Gäng in denen Intervallis erlaubt/ und welche verbotten ſind?

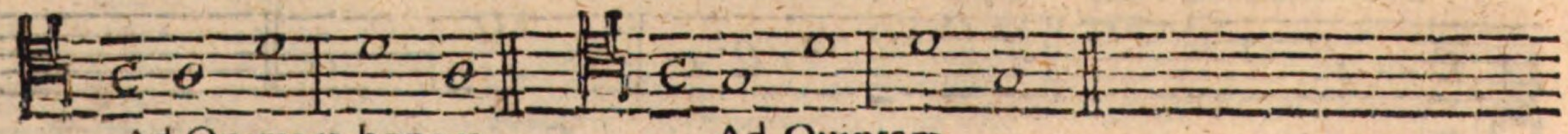
WAs erſtlich die Contrapunct-Schulen belanget (welche ich mit Beyſtand GOttes in dem andern Buch ans Liecht zu geben geſinnet/) ſind in ſolchen/um weilen ſie als ein Richtſchnur/Formular, oder Vorbild gantz rein und regulirt ſeyn müſſen/weniger Gäng/als in andern Compoſitionibus erlaubt. Nemlich folgende: Uniſonum. Ad ſecundam majorem, & minorem. Ad tertiam majorem & minorem. Ad Quartam bonam. Ad Quintam. Ad Sextam minorem (und zwar dieſe im Auffſteigen allein) und endlich in die Octav. Dieſe erzehlte/in denen Contrapunct-Schulen erlaubte und übliche Gäng/werden hiemit auch in Exempeln vorgeſtellet.



Uniſonum. Ad Secundam majorem. Ad Secundam minorem.

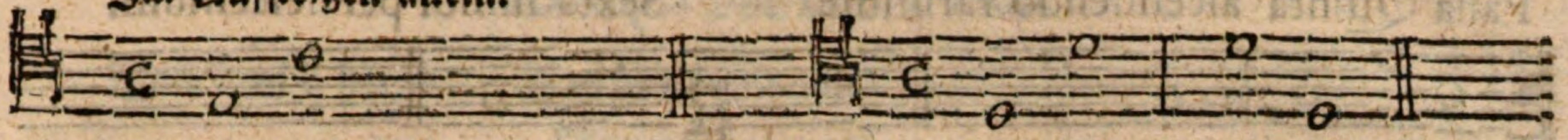


Ad Tertiam majorem. Ad Tertiam minorem.



Ad Quartam bonam. Ad Quintam.

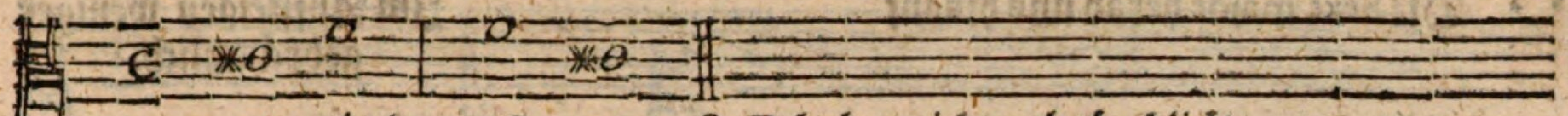
Im Aufſteigen allein.



Ad Sextam minorem aſcendendo ſolummodo. Ad Octavam.

NB. In die verkürtzte Quart zu gehen / wird in denen Contrapunct - Schulen / ſchwerlich erlaubet. Es wäre dann / daß etwan ein Subjectum alſo formirt wurde / oder ſonſt ein abſonderliche Urſach vorhanden.

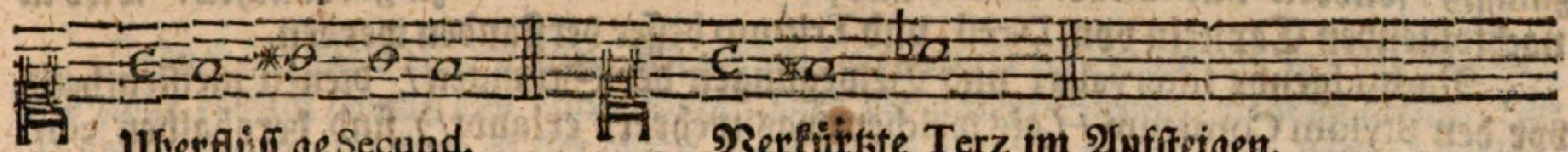
Exemplum.



Quarta manca, in denen Contrapunct Schulen nicht gebräuchlich.

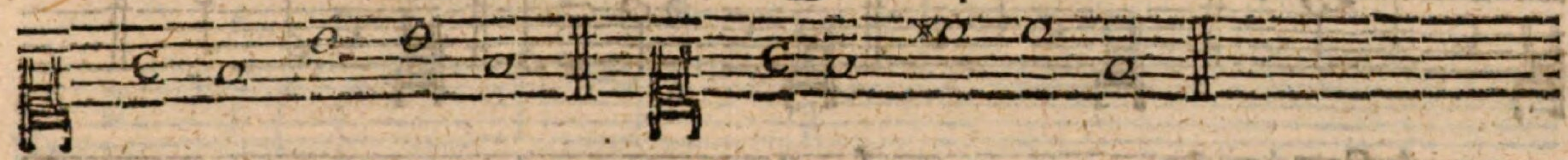
Folgende Intervalla ſind durchgehends verworffen.

Secunda ſuperflua — Tertia manca aſcendendo.

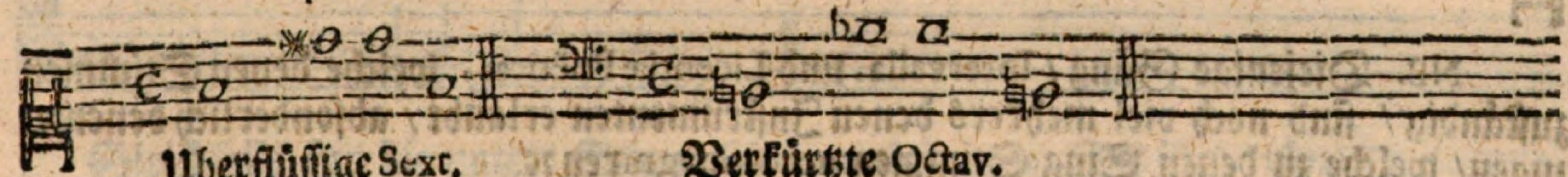


Uberflüſſige Secund. — Verkürtzte Terz im Aufſteigen.

Tritonus — Quinta ſuperflua.

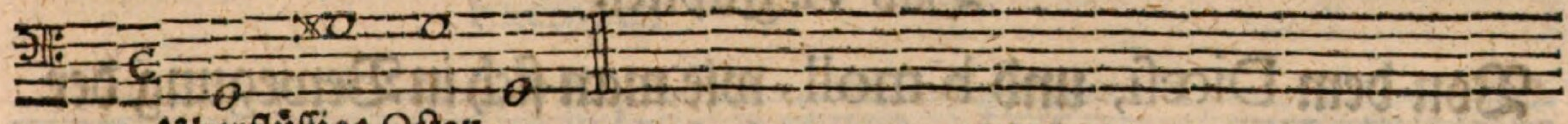


Sexta ſuperflua — Octava manca.



Uberflüſſige Sext. — Verkürtzte Octav.

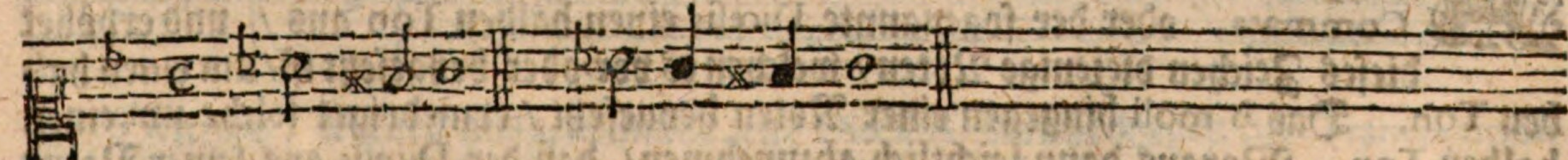
Octava ſuperflua.



Uberflüſſige Octav.

NB. Die verkürtzte Terz (um etwan einen gewiſſen Affect zu exprimiren /) kan / auſſer der Contrapunct-Schul / abwärts geduldet werden.

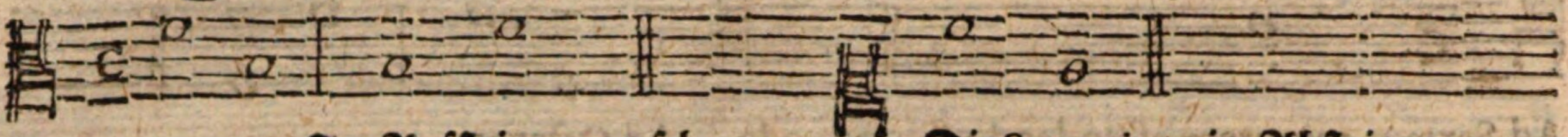
Tertia manca. oder verkürtzte Terz abwärts in gewiſſen Umſtänden paſſirlich.



In Stylo Eccleſiaſtico ſind über obige in denen Contrapunct-Schulen gebräuchliche Intervalla, wann es die Nothwendigkeit / oder eine ſonſt vernünfftige Urſach erfordert / (dergleichen ſind / etwann die Ausführung eines gewiſſen Subjecti, oder damit die Conſonanzen deſto vollkommener können geſetzt / oder ein gewiſſer Affect exprimiret werden /) folgende Intervalla, oder Gäng erlaubt.

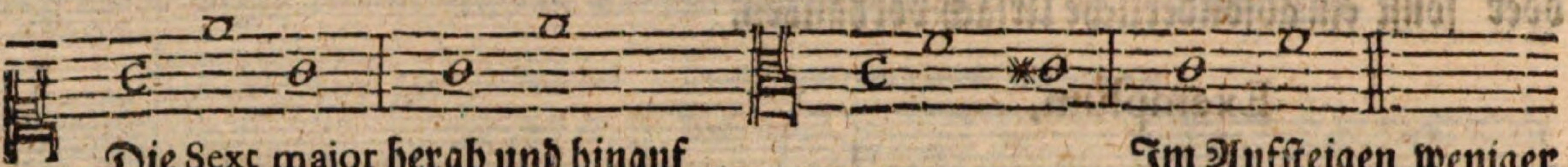
Falſa

Falſa Quinta aſcendendo rariſſimè — Sexta minor per deſcenſum.

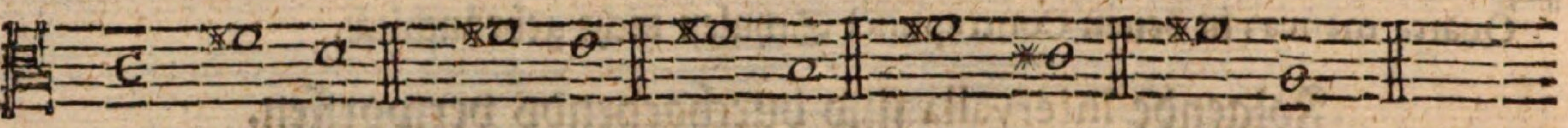


Im Aufſteigen gar ſelten zu gebrauchen. — Die Sext minor im Abſteigen.

Sexta major deorſum & ſurſum — Quarta manca aſcendendo rarior.

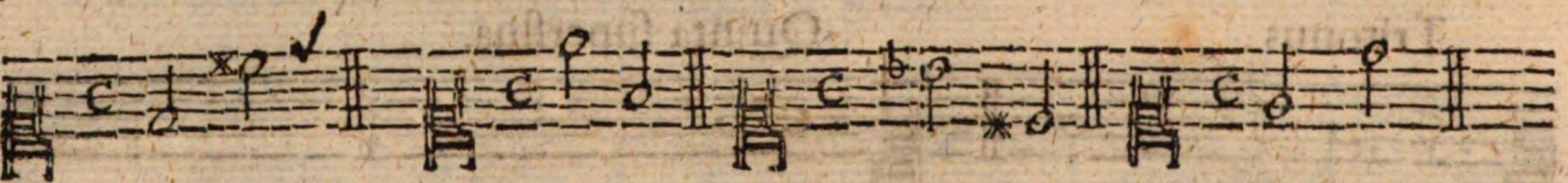


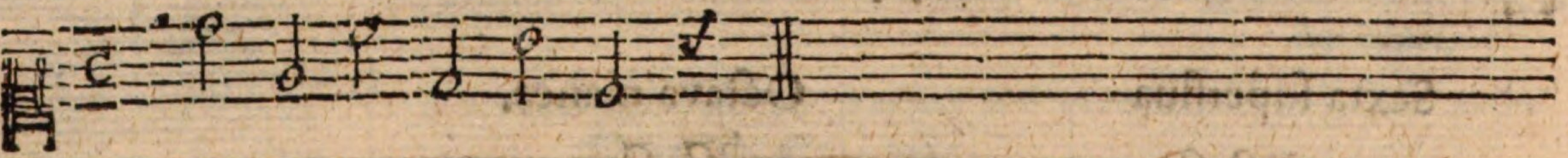
Die Sext major herab und hinauf — Im Aufſteigen weniger gebräuchlich.



Warum dieſe letztere / von dem diæſi abſteigende Intervalla vor ordinari nicht zuläſſig / ſondern nur extraordinariè und per modum Licentiæ zu gebrauchen / wird in nachfolgenden Capiteln vom Diœſi, und Tritono beſſer verſtanden werden.

Nachfolgende Intervalla, und Bewegungen der Stimmen / dienen meiſtentheils vor den Stylum Comicum / (als welchem was mehrers erlaubt/) ſind derohalben cum judicio, und mit Beſcheidenheit / auch nach Beſchaffenheit der Materi zu gebrauchen.





NB. Diejenige Gäng / Intervalla, und Licentiæ Poëticæ, welche denen Stimmen zuſtändig / ſind noch viel mehrers denen Inſtrumenten erlaubt / abſonderlich denenjenigen / welche zu denen Sing-Stimmen accompagniren ꝛc.

Das VI. Capitel.

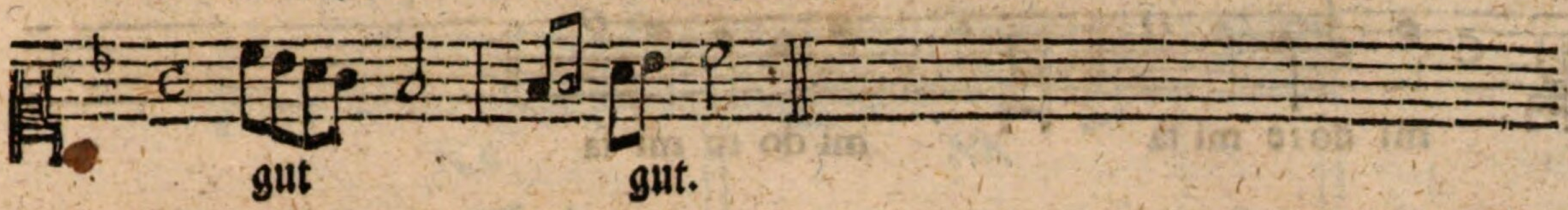
Von dem Diœſi, und b moll, wie man ſich in Bewegung der Stimmen mit ſelbigen zu verhalten / und wie das ♮ dur zu verſtehen.

Alldieweilen ein gantzer Tonus (wie oben Capite tertio weitläufftig erkläret worden/) aus 8. Gradibus, oder Commatibus beſtehet / alſo machen dieſe ✕ vier Commata, oder der ſogenannte Diœſis einen halben Ton aus / und erhöhet dieſes Zeichen diejenige Noten / welchen es vor- oder beygeſetzt iſt / um einen halben Ton. Das b moll hingegen einer Noten beygeſetzt / erniedriget ſolche um einen halben Ton. Woraus dann leichtlich abzunehmen / daß der Diœſis aus ſeiner Natur über ſich / das b moll herentgegen abwärts trachte. Jedoch iſt dieſes letztere / nemlich das b moll mehrers indifferent, und zu beyden / nemlich ſowohl zum ab- als aufſteigen / dienlich; aber von dem Diœſi (ſonderlich in denen Contrapunct-Schulen) muß man allezeit aufſteigen.

Exem-

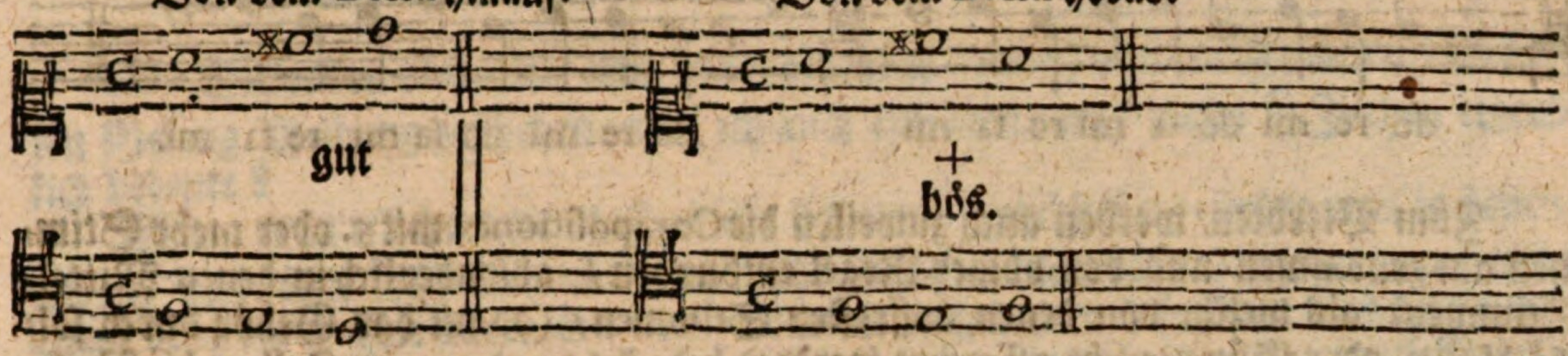
Exempla vor das b moll.

Von dem b herab   Von dem b hinauf.



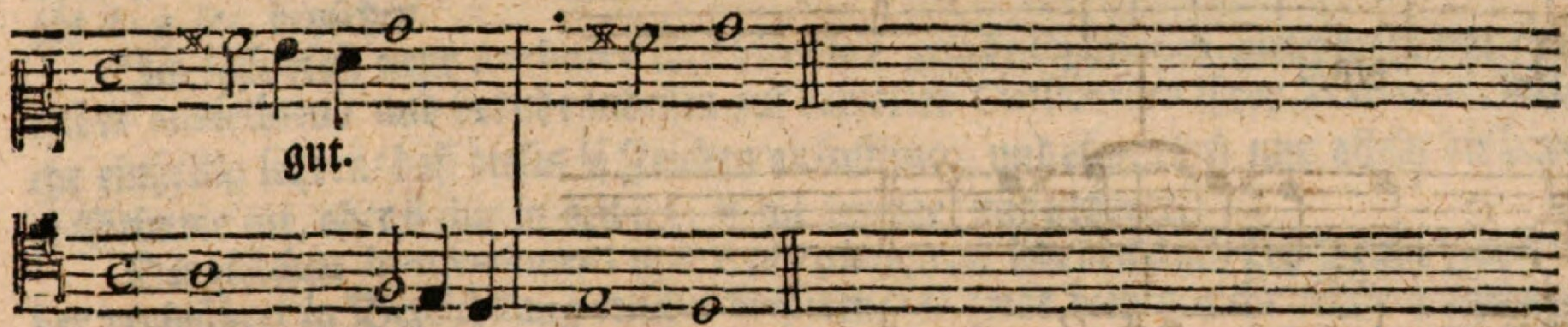
Exempla.

Von dem Diœſi hinauf.   Von dem Diœſi herab.



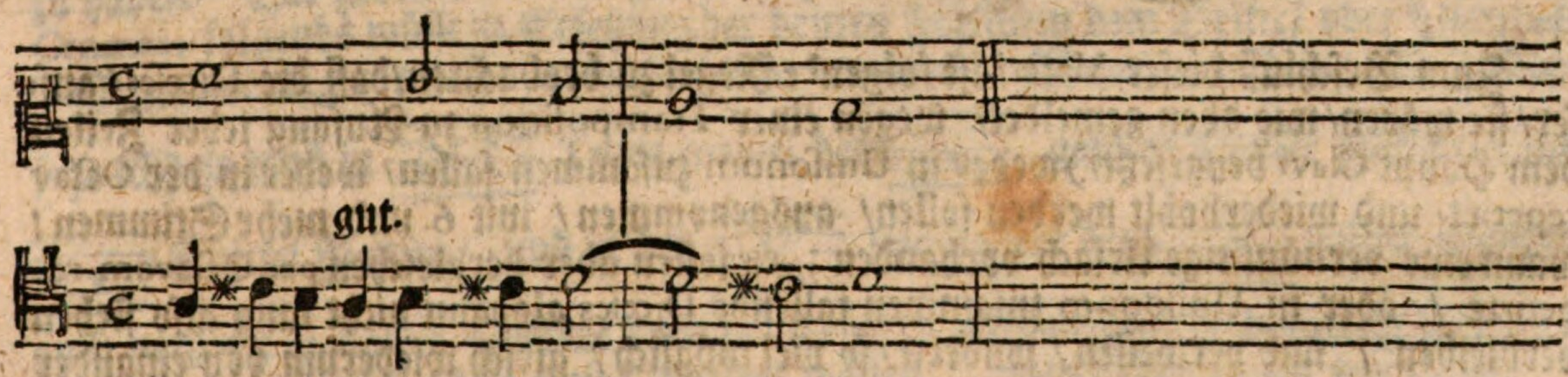
Jedoch hat dieſe Regul ſeine Ausnahm (cùm nulla ferè regula ſit ſine exceptione,) und zwar erſtlich / wann das Fundament, oder die untere Stimm / ſtehend bleibt / kan die obere Stimm (ſo fern es der guten Modulation nicht zu wider) von dem Diœſi herunter gehen.

Exempel.



Gleichfalls kan die untere Stimm ſalvâ modulatione, (das iſt /) ohne Verletzung der guten Modulation von den Diœſi abwärts gehen / wann die obere Stimm ſtehend bleibt.

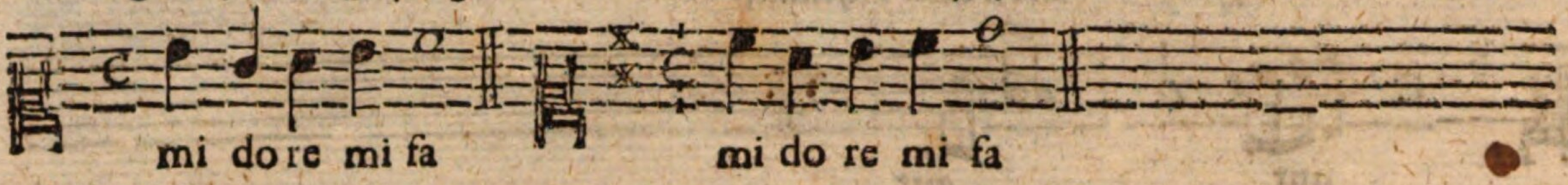
Exempel.



Drittens / werden ausgenommen jene Diœſes, welche wegen der Transpoſition Anfangs dem Haupt-Schlüſſel beygeſetzt ſind / von welchen man eben ſowohl / als in dem harten und natürlichen Geſang / von dem mi auf- oder abſteigen kan / dieweilen dergleichen Diœſes in dieſen Umſtänden / nicht als ein Accidens, oder zufälliges Zeichen / ſondern reſpectivè vor natürliche Stimmen in dem harten / oder mittelmäſſigen Geſang zu halten / und zu verſtehen ſind.

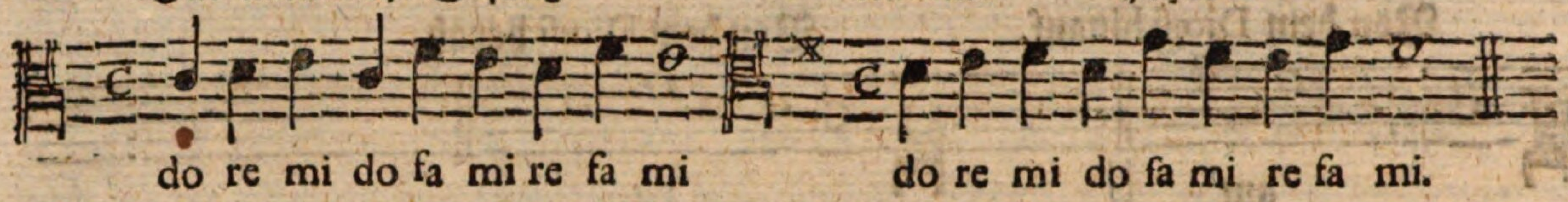
Cantus durus — Tranſpoſitus.

Das harte Geſang. — Um einen Ton höher.



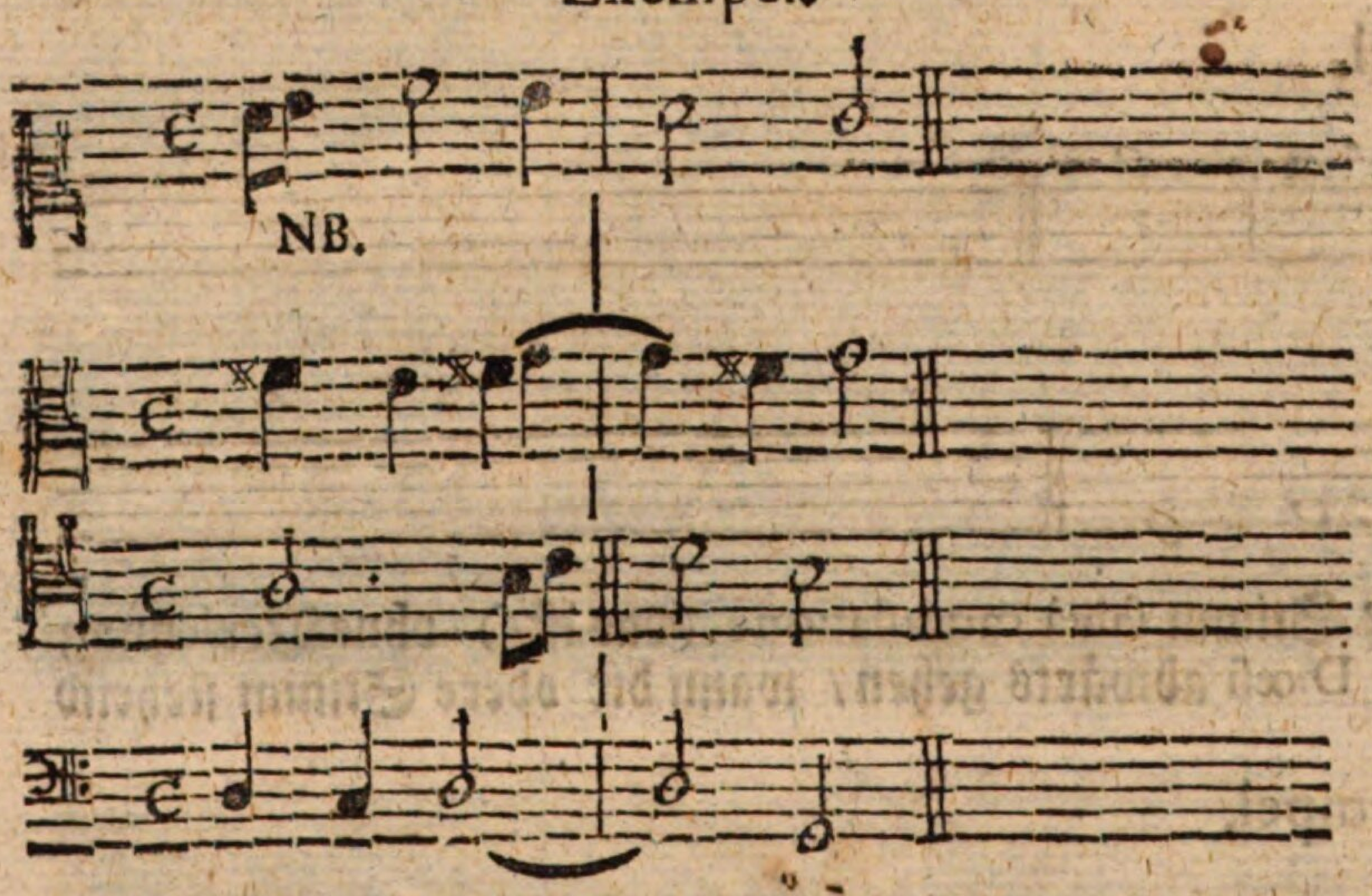
Cantus naturalis — Tranſpoſitus.

Das natürliche Geſang. — Um einen Ton höher.



Zum Vierdten/ werden auch zuweilen die Compoſitiones mit 5. oder mehr Stimmen ausgenommen/ und von obiger Regel entbunden/ abſonderlich in denen Mittel-Stimmen/ als welche von denen äuſſerſten Stimmen/ (damit das Gehör durch ſolche Motus, oder Gäng/ nicht offendirt werde/) bedecket werden/ im Fall es die Nothwendigkeit wegen vollkommener Setzung der Conſonanzen/ oder ein andere vortringliche Urſach erfordert.

Exempel.

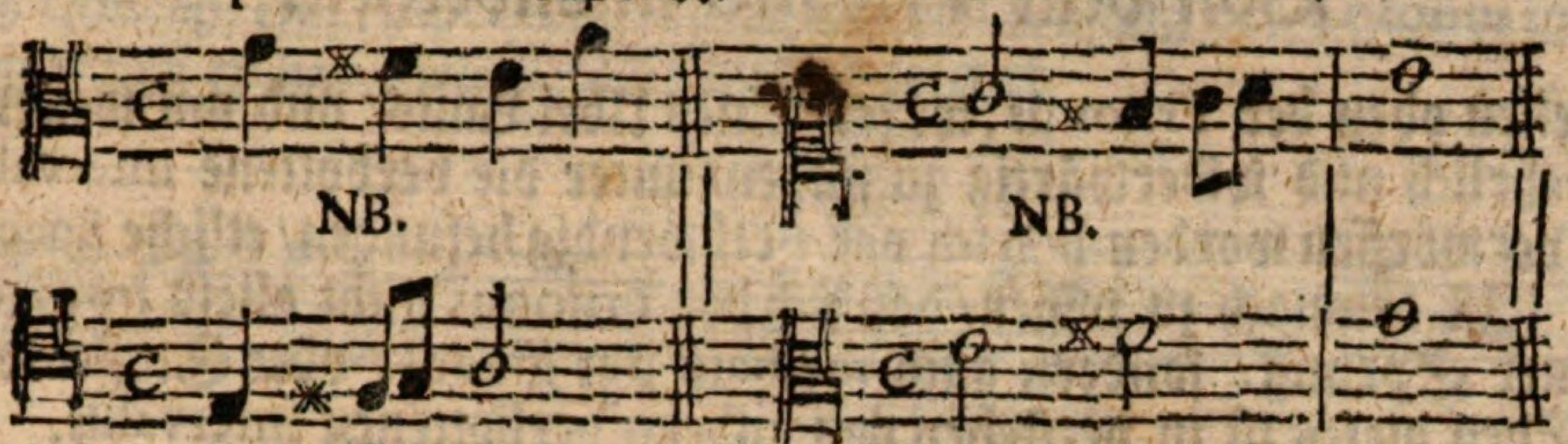


Zum Beſchluß dieſer Materi iſt folgende Regel zu beobachten/ daß die Diœſes (auſſer/ ſie wären/ wie oben gemeldet/ wegen einer Tranſpoſition zu Anfang jeder Zeilen dem Haupt-Clavi beygeſetzt/) weder in Uniſonum zuſammen fallen/ weder in der Octav repetirt/ und wiederhohlt werden ſollen/ ausgenommen/ mit 6. und mehr Stimmen/ wann eine vernünfftige Urſach vorhanden; es ſollen aber dergleichen per Octavam repetirte / oder in Uniſonum zuſammen fallende Diœſes alsdann nicht lang alſo ſtehen verbleiben / und verweilen / ſondern / ſo viel möglich / gleich wiederum von einander gehen.

Mit denen Inſtrumenten (wann ſolche zu 4. oder mehr Stimmen / abſonderlich obligirt) ſind dergleichen Repetitiones ehender erlaubt/ abſonderlich / wann die Conſonanzen ſonſt nicht füglich könten geſetzt werden.

Exempla.

Dioeſis per Octavam repetirt. Dioeſis in uniſono.

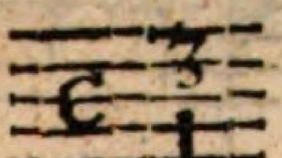
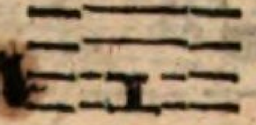
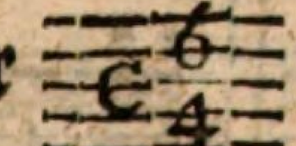
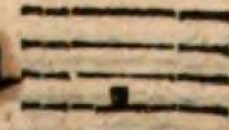


Mit 6. und mehr Stimmen erlaubt. Auch mit denen Inſtrumenten ꝛc.

NB. Dieweilen oben (wie auch in vorgehender Materi) von der Stimm mi im harten Geſang Meldung geſchehen/ muß ich auch erklären/ was dieſes ♮ Zeichen eigentlich bedeute?

Wann man etliche neue Muſicaliſche Editiones durchſiehet/ findet man in denenſelben/ daß dieſes ♮ Zeichen unterſchiedliche Bedeutnuſſen habe / dieweilen es nicht allein dem B dur, (die harte Stimm mi darmit anzudeuten/) ſondern auch dem e und a (im Fall dergleichen Claves vorhero durch das b um einen halben Ton vertieffet worden/) um ſelbige darmit wiederum um einen halben Ton zu erhöhen / müſſe beygeſetzt werden. Andere geben vor/ quòd elevet, & deprimat, nemlich/ daß es einen jeden Clavem (damit ihme hierdurch ſeine natürliche Stimme zu wegen gebracht werde/) nach Geſtalt der Sachen/ ſowohl um einen halben Ton erhöhen / als hinab trucken / oder vertieffen könne; Derowegen ſie ermeldtes ♮ Zeichen auch denen übrigen Clavibus, als d, g, &c. beyſetzen.

Ich laſſe dieſe neue Authores ihre hierüber gefaſte Opiniones, gleichwohl mit einander ausfechten / und beruhe indeſſen auf der alten Claſſicorum ihrer Tradition, welche einhellig lehren/ daß dieſes ♮ Zeichen ex inſtituto, und eigentlich nur allein die harte Stimme mi, oder B dur in den B fa ♮ mi anzeige/ und bedeute.

Dergleichen Innovationes, und Reformationes, werden auch bey wenig Jahren her verſpühret in Bezeichnung etlicher Suſpiren/ (ſo zwar hieher nicht gehörig/ zumahlen auch die Materi de Temporibus in meiner Fundamentaliſchen Handleitung / vorhin alles klar und ausführlich in ſich enthält/) indeme von vielen / Exempel-weiß / dem 𝄾 Drittel Suſpir in dem $\frac{3}{8}$. Tripla, deßgleichen dem 𝄾 Vierthel Suſpir in dem $\frac{12}{8}$. ein 𝄾 halber Suſpir hinzu geſetzt wird/ welches ich vor dieſem bey keinen Authore wuſte geſehen zu haben. Sie geben vor / der gantze Suſpir könne nicht mehr gelten / dann zwey Cromas, folgends müſſe zu Erſetzung der dritten Fuſeln/ in dem Drittel oder Vierthel Tact, nothwendig der halbe 𝄾 Suſpir hinzu kommen. Wann dann deme alſo (widerſetze ich) ſo muß in  Tripla majori dem  gantzen Pauſen auch noch ein Drittel Pauſen/ und in der  ſesquialtera dem  halben Pauſen auch noch ein 𝄾 Suſpir (andere Exempel mehr zu geſchweigen/) beygeſetzt werden/ welches dann auch ſchon einige zugeben wollen. Was aber dieſes vor Conſequenzen nach ſich ziehe/ laß ich andere erachten.

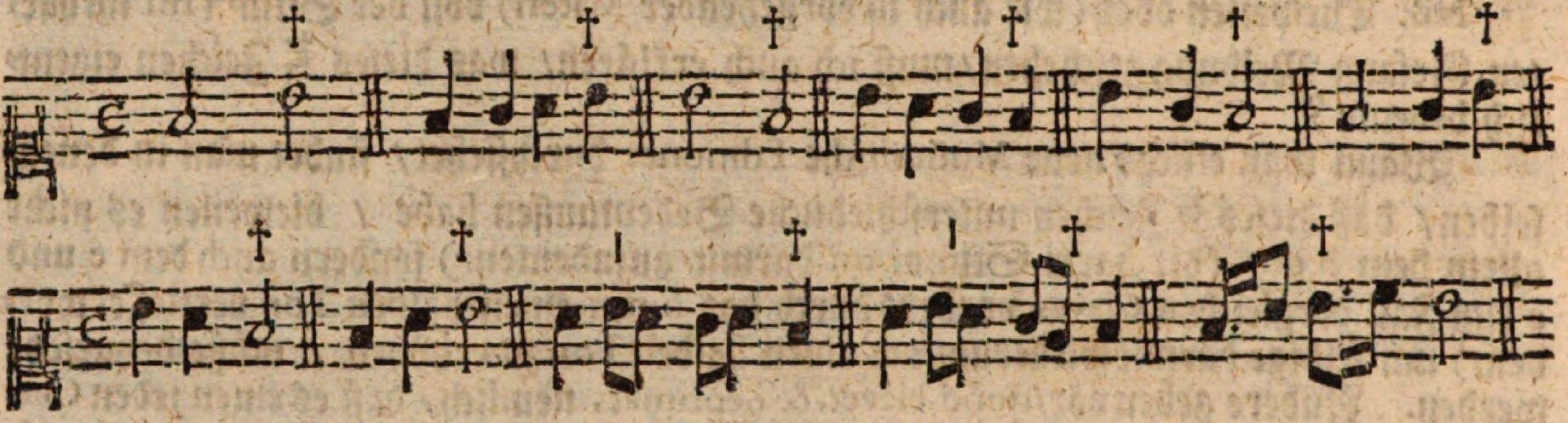
(o)

Das VII. Capitel.

Von dem Tritono inſonderheit.

DIeweilen oben der Tritonus, wegen ſeines Ubel-Lauts/ und um weilen er ſo beſchwehrlich und widerwärtig zu ſingen/ unter die verbottene Intervalla gezehlt/ und verworffen worden/ hab ich vor nothwendig befunden/ etliche Species Tritoni anzufügen. Iſt demnach zu wiſſen/ daß ſich der Tritonus nicht allein immediatè, als ein verbottener Sprung/ ſondern auch mediatè per gradus, oder Staffel-weis ereignen kan. Eben dieſes iſt zu verſtehen von andern verbottenen Intervallis.

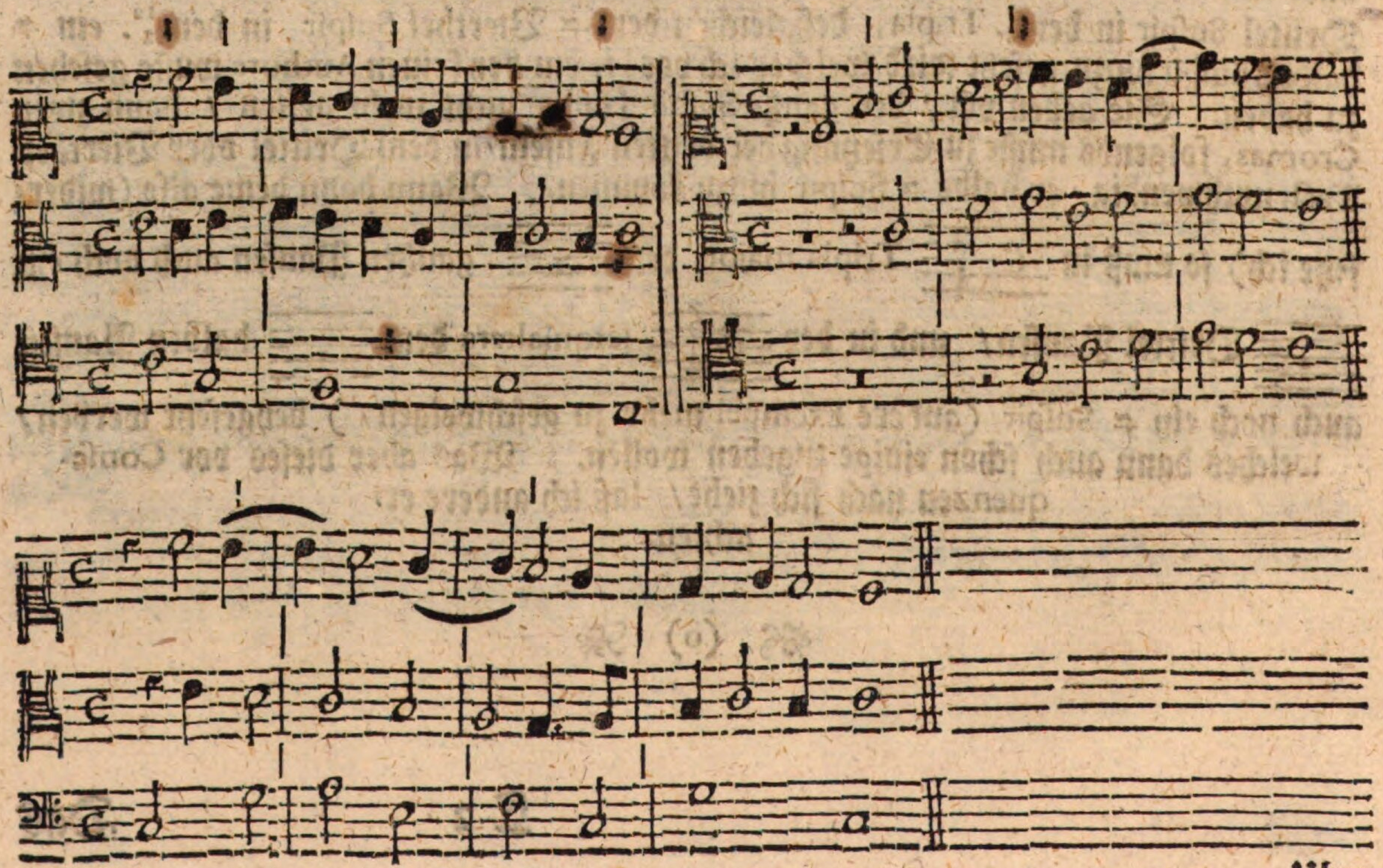
Tritonus immediatus. Mediatus. Immediatus. Mediatus.



Aus dieſen Exemplis iſt leichtlich abzunehmen/ daß diejenige/ als Tritoni, oder Quartæ prohibitæ zu erkennen/ in welchen das mi gegen den fa, oder das fa gegen dem mi, ſtarck gehört und beobachtet wird/ es mag hernach eine ſolche verbottene Quart überſtiegen werden/ oder nicht; ſollte aber eine dergleichen Quart ober oder unter ſich dergeſtalten mit einer oder mehr Stimmen bedeckt werden/ daß der Tritonus ſo faſt nicht mehr in das Gehör fället / oder in der Mitte mit längeren Figuren dermaſſen aufgehalten werden / daß er ſich verliehret/ ſo iſt es zuläſſig / ſonderbar denen mittleren Stimmen / und obligirten Inſtrumenten/ in denen Compoſitionibus mit vier oder mehr Stimmen.

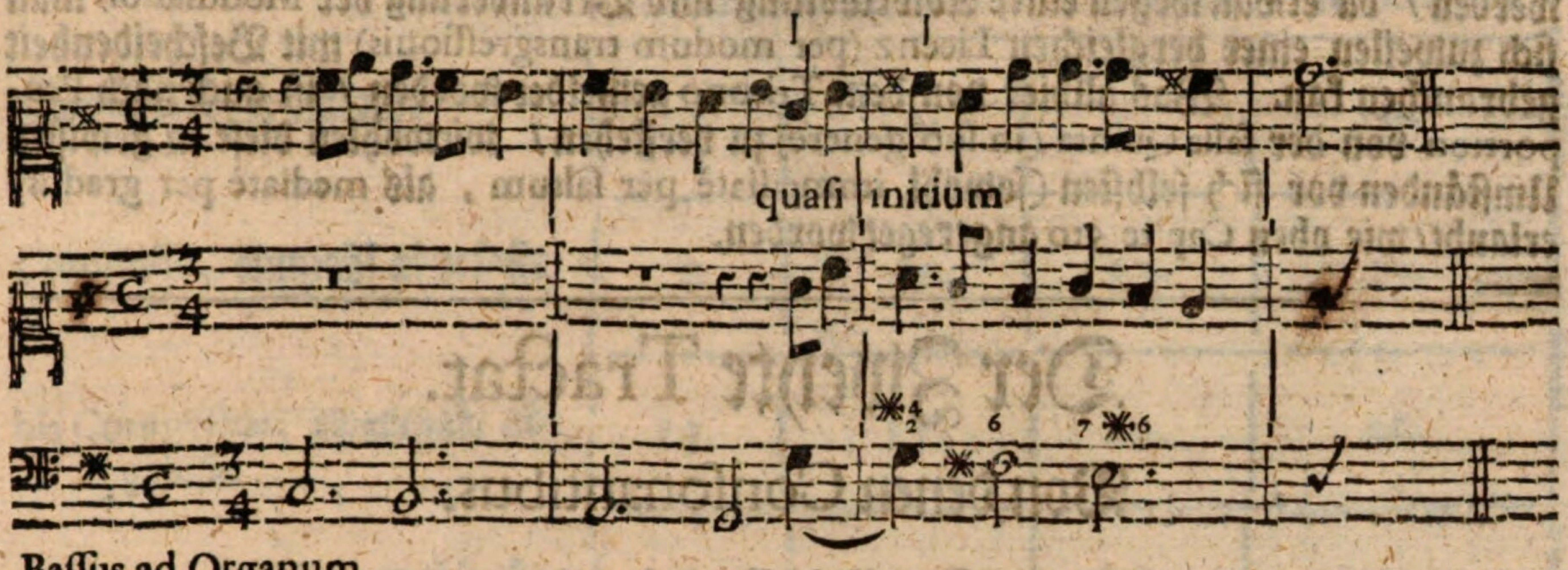
Exempla.

Alle gut / dieweilen der Tritonus überſtiegen und bedeckt wird.

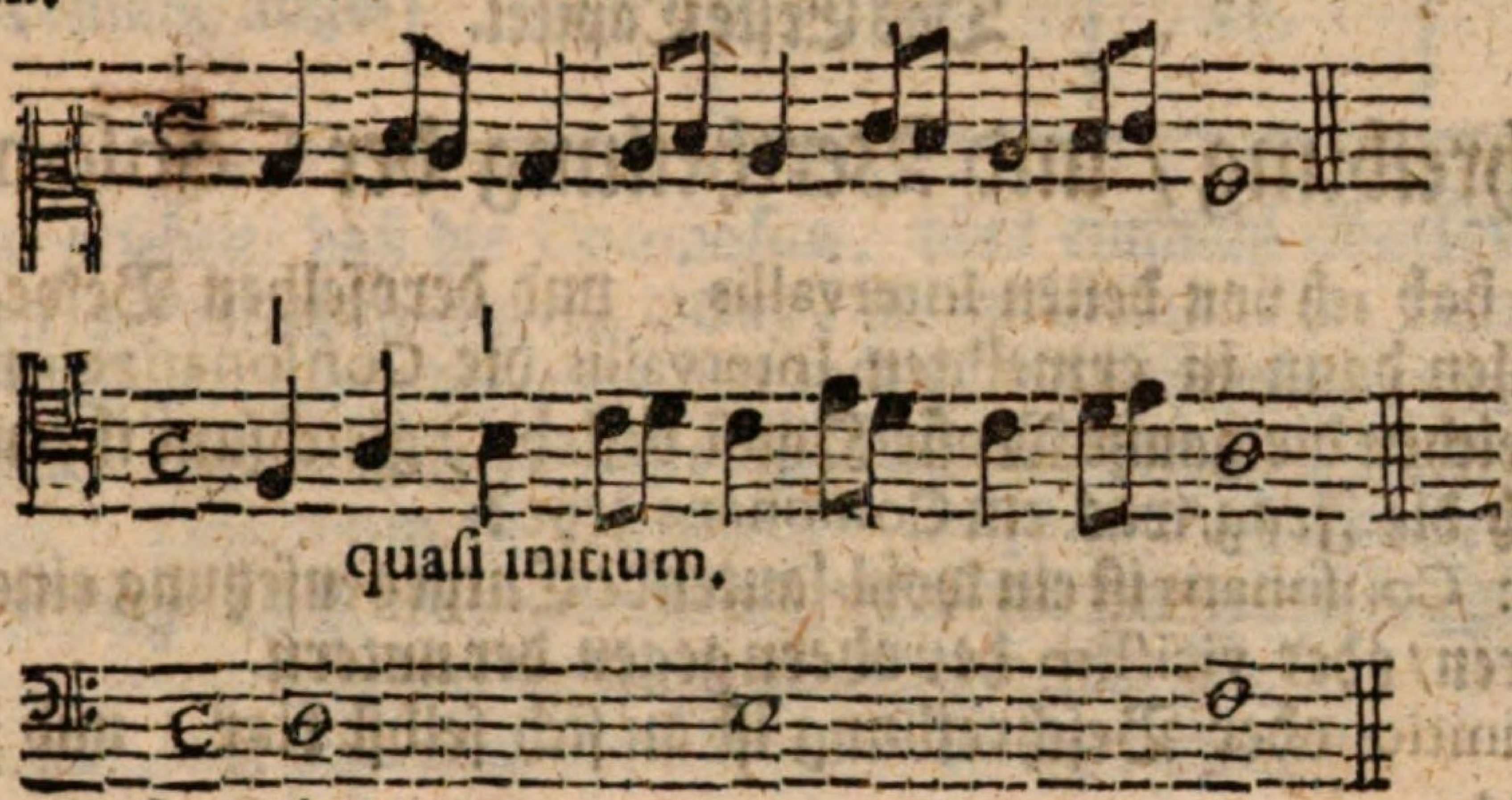


Uber

Uber das werden von dem Tritono ausgenommen nachfolgende/ und andere denen gleiche Exèmpla, dieweilen in ſelbigen zwiſchen Anfang und Ende der Quart major ſich ein gewiſſes Subjectum endet und entweder wiederum von neuen fortgeſetzet/ oder ein anders Concept eingeführt wird/ durch welchen Anfang der Tritonus in ſo weit verhindert wird/ daß er das Gehör nicht mehr verletzet.

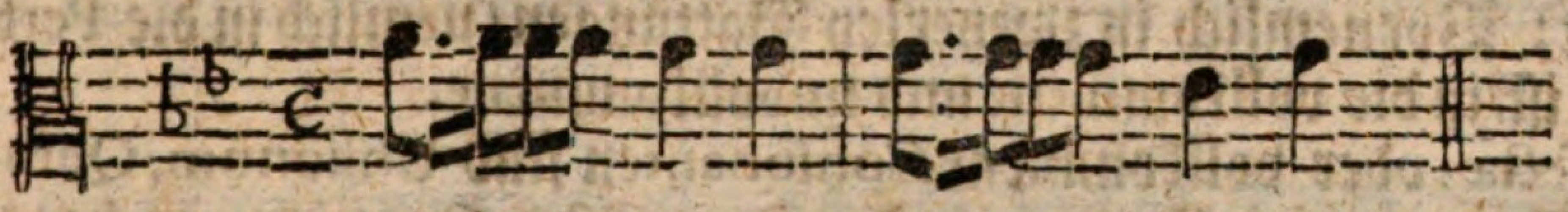


Baſſus ad Organum.



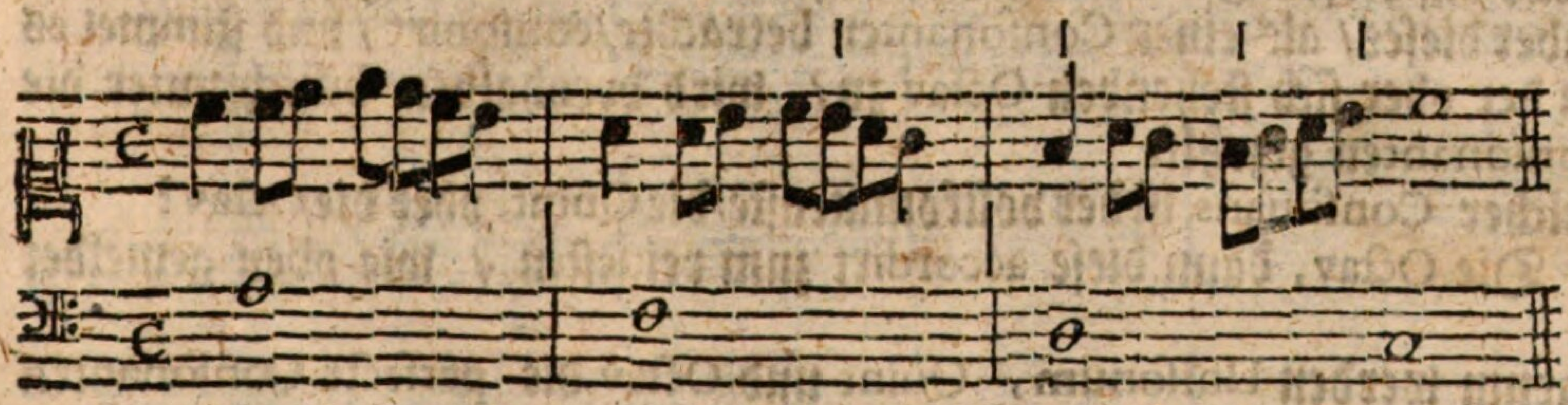
Baſſus ad Organum,

à pluribus vocibus abſonderlich in denen mittleren Stimmen erlaubt



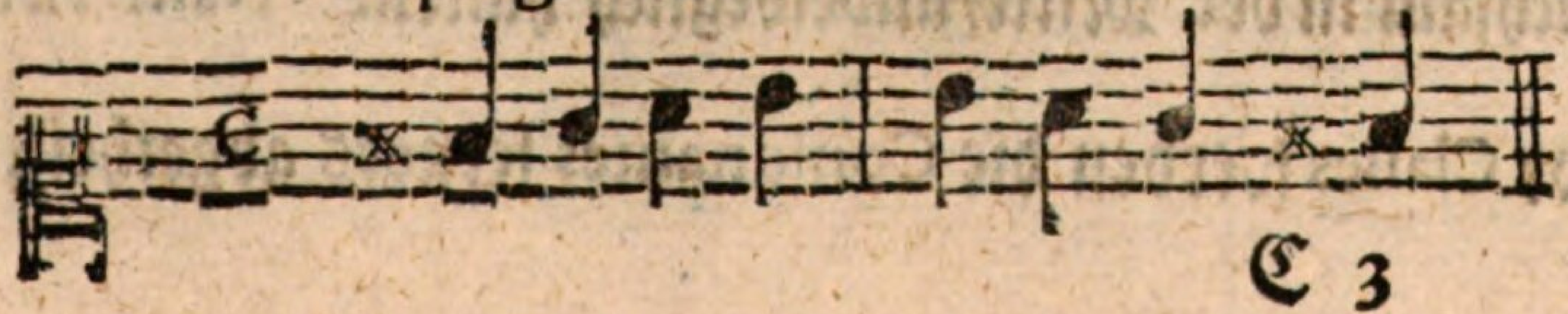
wegen neuer Fortſetzung des Subjecti, auch um weilen der Tritonus in der Mitte aufgehalten wird.

Endlich werden von dem Tritono entbunden/ die durchgehende Noten (von welchen nachgehends abſonderlich wird gehandelt werden/) dieweilen dergleichen Noten gleichſam vor verlohren gehalten/ folgends auch nicht beobachtet werden.



NB. Es vermeinen auch etliche einen Tritonum durch dieſes zu entſchuldigen/ und ſelbigen zu entfliehen/ wann ſie das fa, welches dem mi per Quartam prohibitam entgegen geſetzt/ durch einen Accidental Dieſin ✳ mitigiren/ und mildern.

Exempli gratia.



Aber dieſe ſollen wiſſen / daß ein ſolches per accidens um einen halben Ton erhöhtes fa in dieſen Umſtänden / als wäre es natürlich / und ohne beygeſetzten Dieſin, (denen Contrapunct Regeln nach) gerechnet und beobachtet werde. Dahero dergleichen Exempla in denen Contrapunct-Schulen verbotten / auch ſonſten nicht paſſirlich / ausgenommen in jenen Compoſitionibus, welche was weitläufftigers ausgeführet werden / da etwan wegen einer Abwechslung und Veränderung der Modulation man ſich zuweilen einer dergleichen Licenz (per modum transgreſſionis) mit Beſcheidenheit gebrauchen kan. Was allhier von dem Tritono gemeldet worden / iſt auch nach Proportion von der falſa Quinta (in ſuo genere) zu verſtehen / wiewohlen dieſe in gewiſſen Umſtänden vor ſich ſelbſten (ſowohl immediatè per ſaltum, als mediatè per gradus) erlaubt / wie oben Capite 5to angereget worden.

Der Zweyte Tractat.

Von denen Conſonantibus.

Das Erſte Capitel.

Beſchreibung / und Vertheilung der Conſonanten.

Bißhero hab ich von denen Intervallis, und deroſelben Bewegungen gehandlet. Dieweilen dann in ermeldten Intervallis die Conſonanzen und Diſſonanzen, (aus welchen die gantze Muſic-Kunſt beſtehet) gleichſam ihren Sitz haben / als entſtehet erſtlich die Frag / was ein Conſonans ſeye?

Antwort: Conſonans iſt ein wohllautende Entgegenſetzung einer tiefferen Stimm gegen der oberen / oder viciſſim der obern gegen der untern.

Dieſe Definitio, oder Beſchreibung iſt an ſich ſelbſt klar / und bedarff keiner weitern Auslegung.

Iſt demnach weiters die Frag / in wie viel Species, oder Gattungen die Conſonantes vertheilt werden?

Antwort: Vornemlich in zweyerley Gattungen / nemlich in die Perfectas, und Imperfectas, das iſt / in die vollkommene und unvollkommene.

Die perfectæ, oder vollkommene Conſonanten ſind Uniſonum, Quinta und Octava.

Frag: Warum wird Uniſonum denen perfecten Conſonanten beygezehlet / indeme es doch eben ſowol das Fundament der imperfecten Conſonanten / wie auch der Diſſonanten iſt?

Antwort: Wann ich Uniſonum in ſich ſelbſten / und bloß genommen / erwege / iſt es indifferent, und ein allgemeines Fundament, ſowohl zu denen Con- als Diſſonanzen / als welche alle auf dieſen Grund / nemlich auf das Uniſonum aufgeführet werden.

Wann ich aber dieſes / als einen Conſonanten betrachte / conſonirt / und ſtimmet es am allerreineſten der ober ſich ſtehenden Octav zu / wird derohalben billich unter die vollkommene Conſonanten gezehlt.

Frag: Welcher Conſonans iſt der vollkommenſte / die Quint, oder die Octav?

Antwort: Die Octav, dann dieſe accordirt zum reineſten / wie oben gemeldet worden.

Frag: Warum werden Uniſonum, Quint und Octav die perfecte Conſonanten genennet?

Antwort: Dieweilen die Octav, wie ingleichen die Quinta, (vielweniger das Uniſonum) weder ein majus, noch ein minus zulaſſen / (niſi tanquam ſibi oppoſita per exceſſum, vel per defectum; conſequenter per vitium,) ſondern ſich in ihrem natürlichen ambitu, als gleichſam in der Mitte / unbeweglich halten. Nam virtus conſiſtit in medio.

Frag: In was vor Claſſes werden die Conſonantes ferners abgetheilt?

Antwort:

Antwort: In ſimplices; oder einfache / Compoſitas, oder abgefaſte / bis Compoſitas, oder zweymahl abgefaſte/und ter Compoſitas, oder dreymahl abgefaſte 2c.

Alle dieſe vier Gattungen werden in beygefügter Tabell, oder Täfelein vorgeſtellet.

	Conſonantes.			
	Perfectæ.	Imperfectæ.	Perfectæ.	Imperfectæ.
Simplices, oder einfache	1.	3.	5.	6.
Compoſitæ, einmahl abgefaſte	8.	10.	12.	13.
bis Compoſitæ, zweymahl abgefaſte	15.	17.	19.	20.
ter Compoſitæ, dreymahl abgefaſte	22.	24.	26.	27.

Hieraus iſt zu erſehen/ daß die Compoſitæ, oder einmahl abgefaſte Conſonantes reſpectivè gegen denen Einfachen um ein Octav, die bis Compoſitæ, oder zweymahl abgefaſte um zwey Octaven/ dann die ter Compoſitæ, oder dreymahl abgefaſte um drey Octaven erhöhet ſind. Wordurch die angeſetzte Zahlen ordentlich heraus kommen.

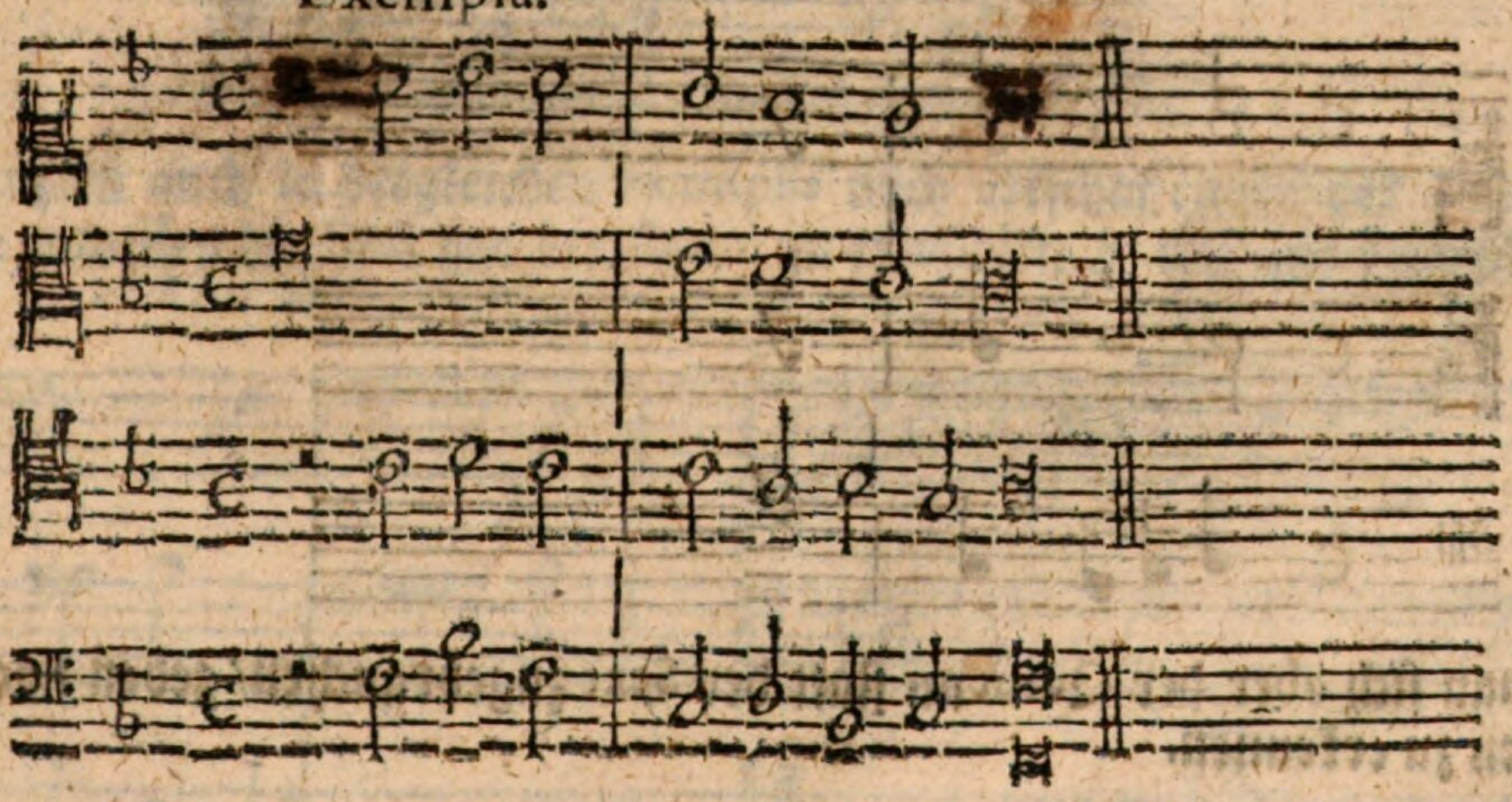
Zum Exempel. Uniſonum iſt Conſonans ſimplex. Einmahl abgefaſt iſt die Octav. Zweymahl abgefaſt iſt Decima Quinta, oder die funfzehende Zahl. Dreymahl abgefaſt iſt Vigeſima ſecunda, oder die zwey und zwantzigſte Zahl.

Aus dieſer Explication ſind auch die übrige leicht zu verſtehen.

Allgemeine Regeln von dem Accord und Zuſammenſtimmung der Conſonanzen.

DEr ordinari Accord der Conſonanzen iſt Uniſonum, Tertia, Quinta, und Octava, welche Regel-mäſſig / und nach der Kunſt dergeſtalten in denen Stimmen müſſen gegen einander abgewechſelt werden / damit nicht verbottene zwey Quinten, oder Octaven &c. in zweyen Stimmen auf einander folgen.

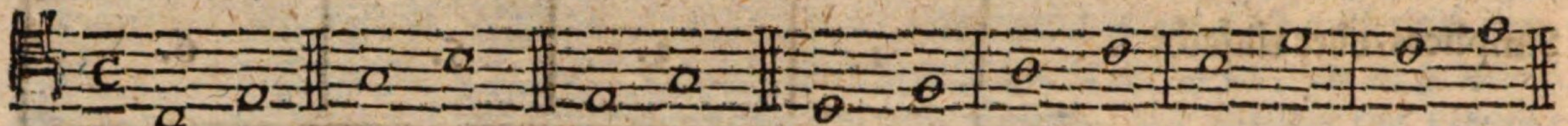
Exempla.



Die

Die Tertiam belangend / muß man ſich vor allen andern / und am meiſten jener Terzen gebrauchen / welche den Ton, aus welchen man componirt / principaliter, das iſt / vor andern / eigenthumlich / und zuſtändig ſind. Nachgehends / und per accidens kan man ſich auch jener Terzen bedienen / welche der Ambitus Toni per accidens in ſich enthält / es mögen hernach ſolche tertiæ majores, oder minores ſeyn.

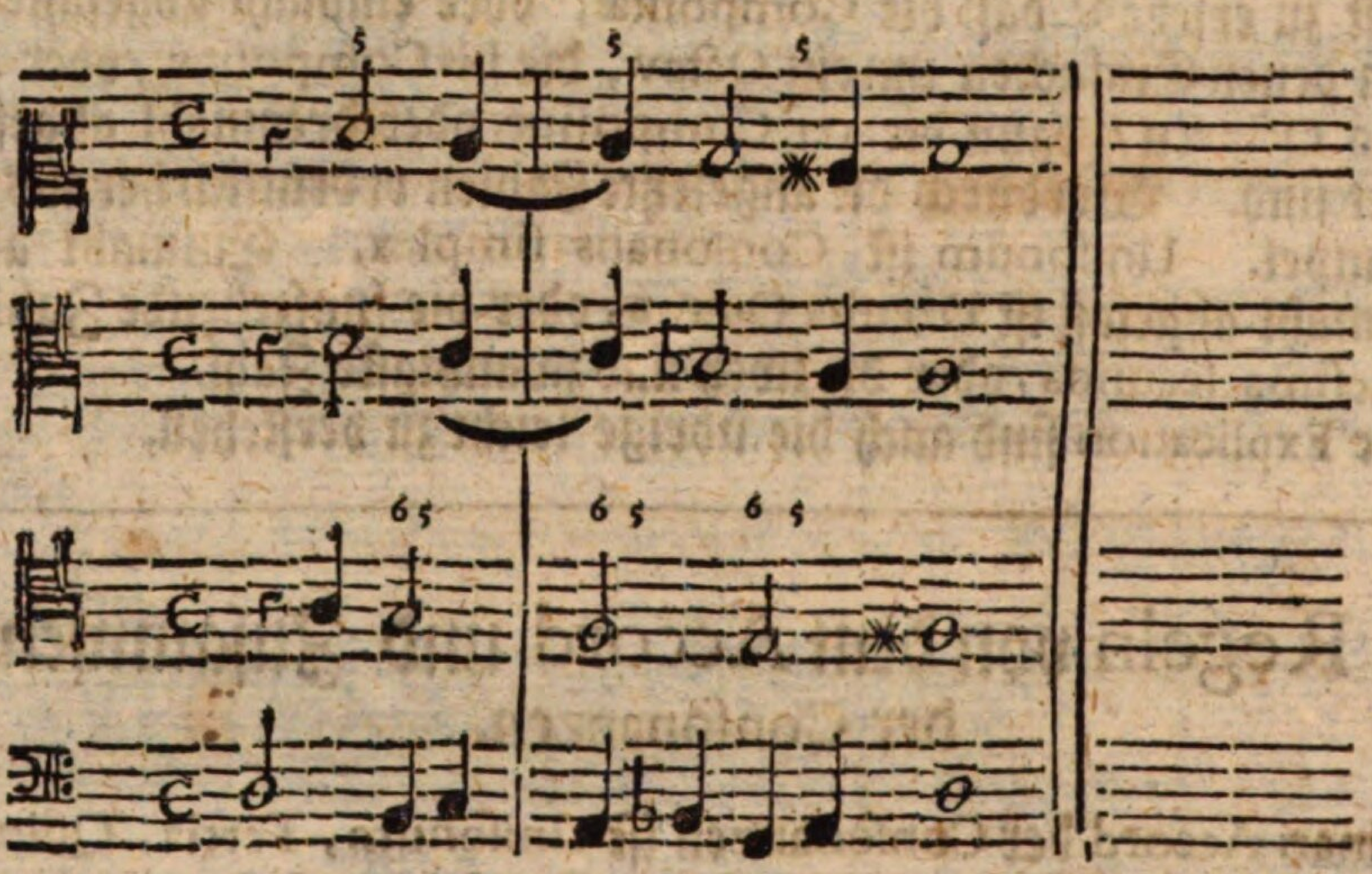
Exempla vor die Terzen ex undecimo Tono.



Tertia principalis. minus princ. minus princ. Tertiæ accidentales.

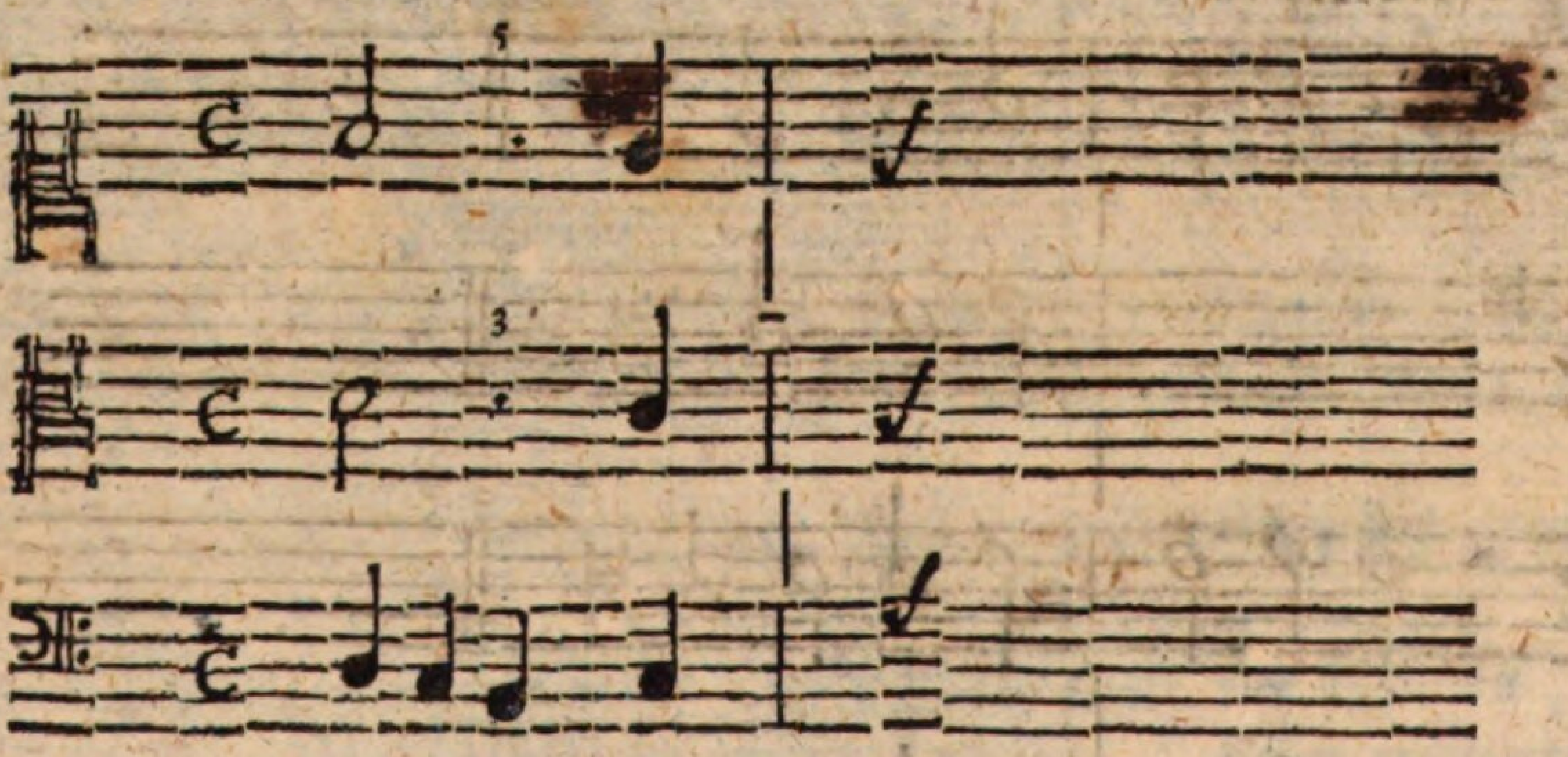
NB. Ich habe oben geſagt / daß der ordinari Accord der Conſonanzen ſeye / Uniſonum, Tertia, Quinta, und Octava. Iſt alſo die Sext annoch übrig / welche vor extraordinari in gewiſſen Motibus, oder Bewegungen / ſo beſſern Wohl-Lauts halber gleichſam zu ſolcher eine Neigung haben / an ſtatt der Quint zuweilen / kan / oder muß geſetzet werden. Läſſet demnach die Quint neben ſich keine Sext zu / gleichwie hingegen die Quinta von der Sext ausgeſchloſſen wird. Ausgenommen / es wäre die Perfecta, oder auch falſa Quinta gebunden / da ihr dann die Sexta wohl anſtehet.

Exempla der gebundenen Quint mit beygeſetzter Sext.



Jedoch kan die Tertia neben der gebundenen falſchen Quint in Abgang der Sext auch vor ein Supplementum dienen.

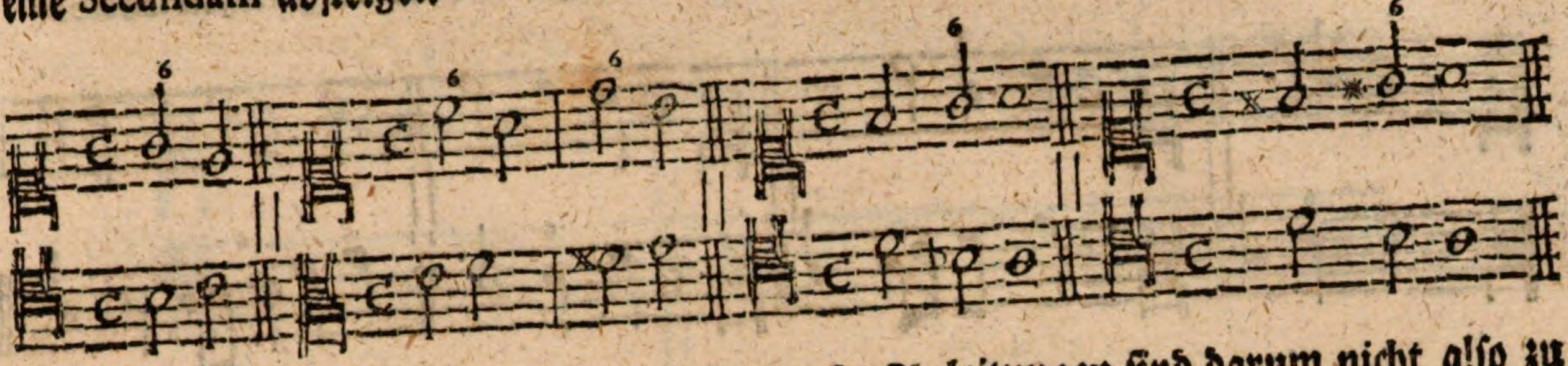
Exempel der gebundenen falſchen Quint mit Supplirung der Terz.



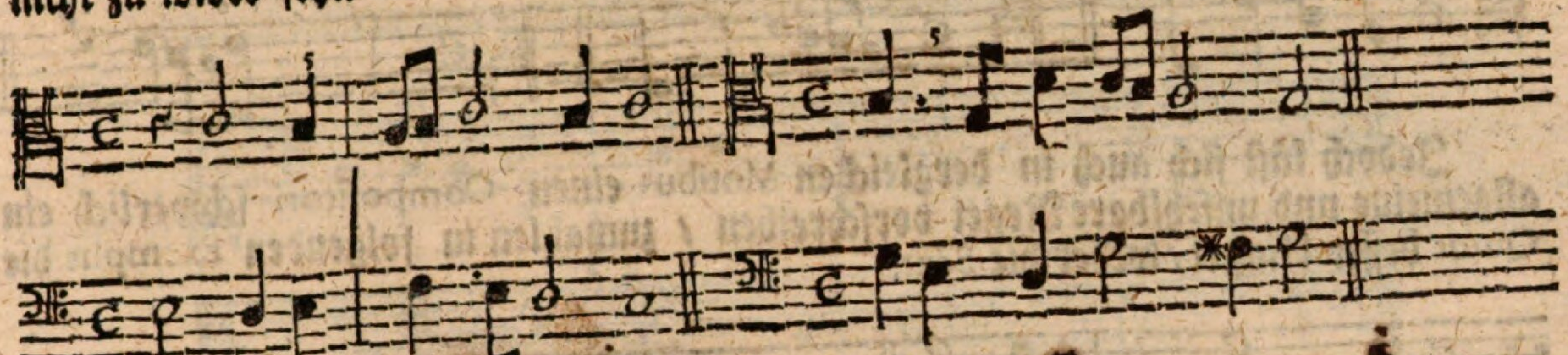
Wann man ſich aber der Quint an ſtatt der Sext zugebrauchen / geben nachfolgende Anleitungen zu erkennen.

Erſtlich

Erſtlich/ wann die untere Stimm in die Secundam minorem hinauf/ oder ſonſt in eine Secundam abſteiget.



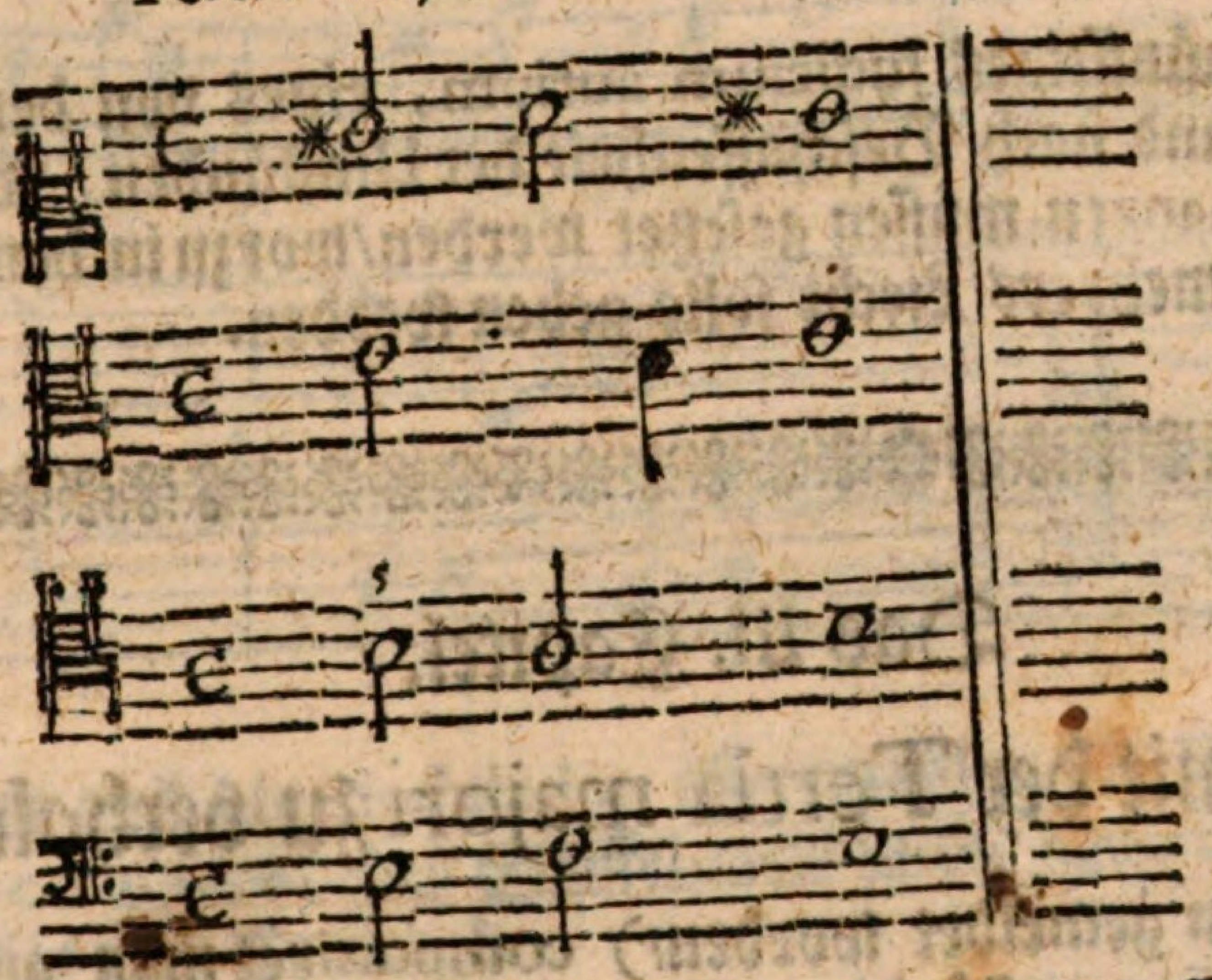
NB. Dergleichen Regeln/ oder vielmehr Anleitungen ſind darum nicht alſo zu verſtehen/ daß man ſich nach dieſen allezeit/ und ohnfehlbar reguliren/ oder richten müſſe/ dann eben in dieſen Motibus und Bewegungen kan auch die Quint an ſtatt der Sext, nach Beſchaffenheit der Modulation und andern Umſtänden gut/ und dem Gehör gantz nicht zu wider ſeyn.



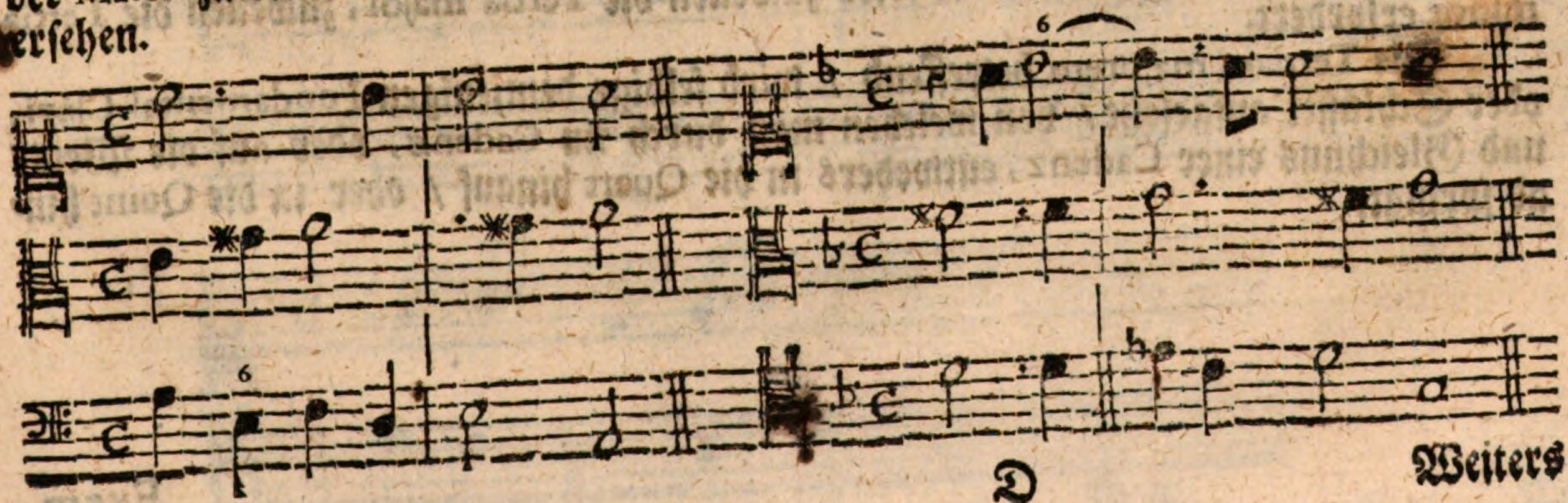
So gebraucht man [illegible] gemeiniglich auch der Quint an ſtatt der Sext, wann zu dem Fundament, oder untern Stimm/ welche in die Secundam minorem aufſteiget/ eine der obern Stimmen per tertiam majorem accompagniret.

Exempel.

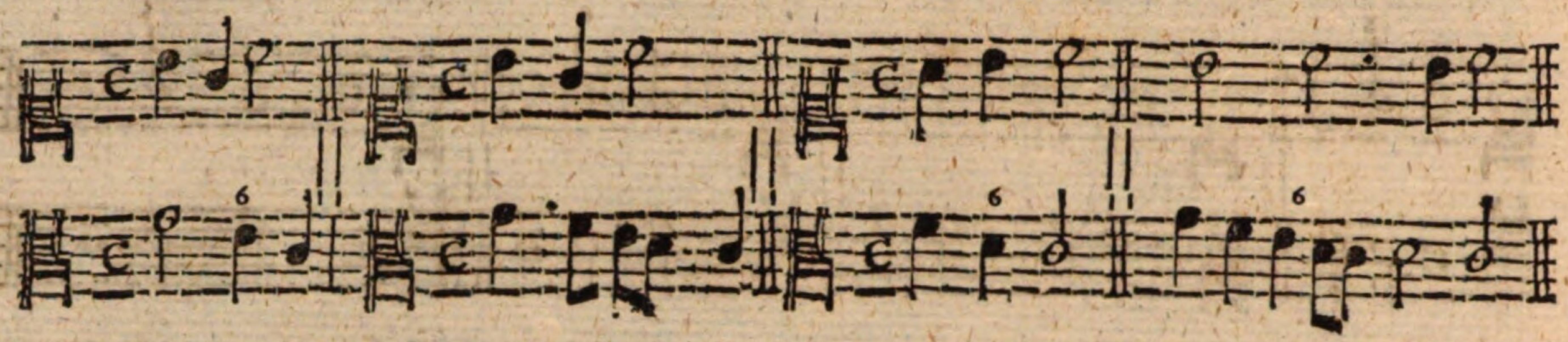
Tertia major.

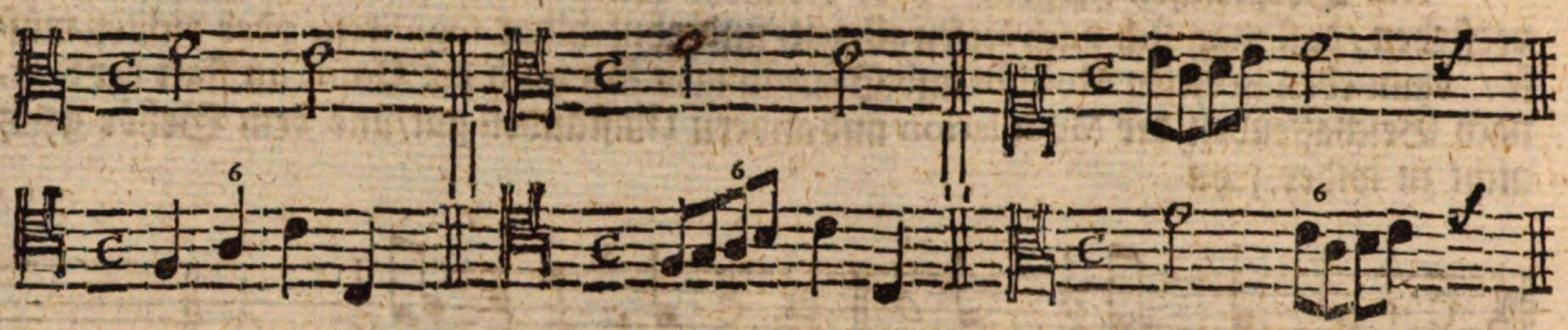


Obwohlen auch in dergleichen Exemplis nach Beſchaffenheit der Modulation und der Materi zuweilen die Sext vor der Quint zu erwählen / wie aus folgenden Exemplis erſehen.

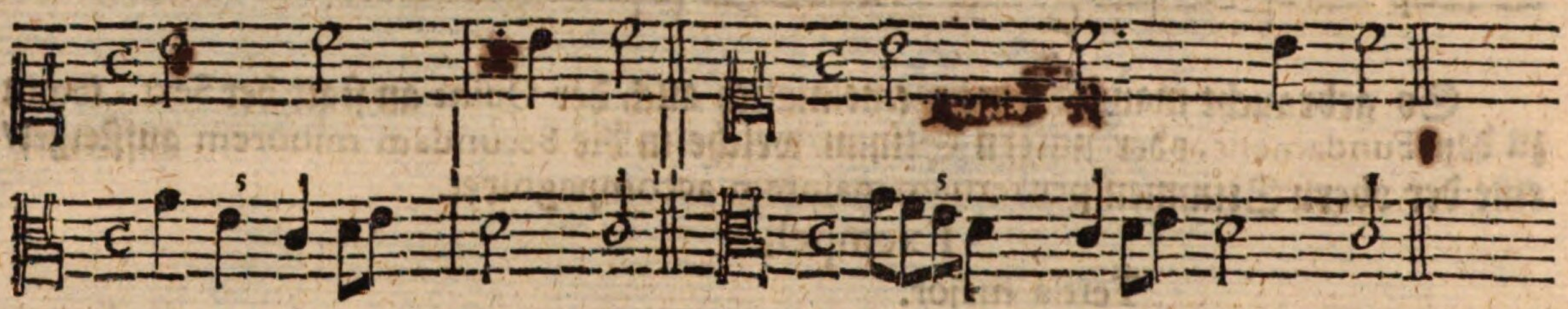


Weiters wird an ſtatt der Quint die Sexta geſetzt / wann die untere Stimm in eine Terciam ſpringt/oder Staffel-weis ſteiget/auf folgende oder dergleichen Weis.





Jedoch läſt ſich auch in dergleichen Motibus einen Compoſitori ſchwerlich ein allgemeine und unfehlbare Regel vorſchreiben / zumahlen in folgenden Exemplis die Quint beſſer klinget/weder die Sext.



Derowegen ein vernünfftiges Judicium aurium, eines von den andern zu unterſcheiden erfordert wird / und nach Beſchaffenheit der Umſtänden / wie auch der Modulation dergleichen Conſonanzen müſſen geſetzet werden/worzu in dem andern Buch der Contrapunct-Schul ein mehrers Liecht ſolle geben werden.

Das III. Capitel.

Wie man ſich mit der Tertia majori zu verhalten habe.

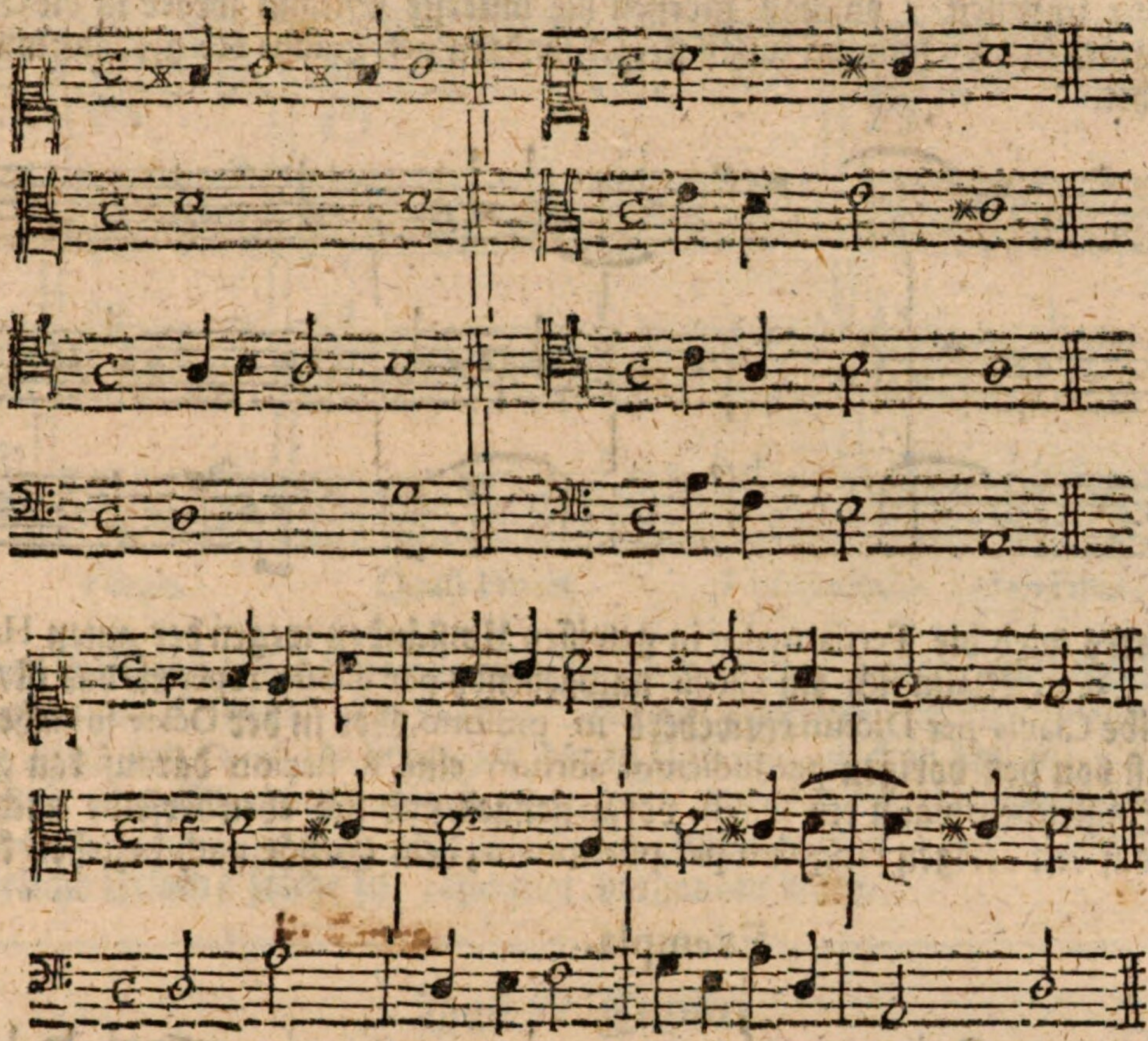
Insgemein (wie oben gemeldet worden/) componiret man aus denen natürlichen/ einem jeden Ton zuſtändigen Terzen / es mögen hernach ſolche majores, oder minores ſeyn.

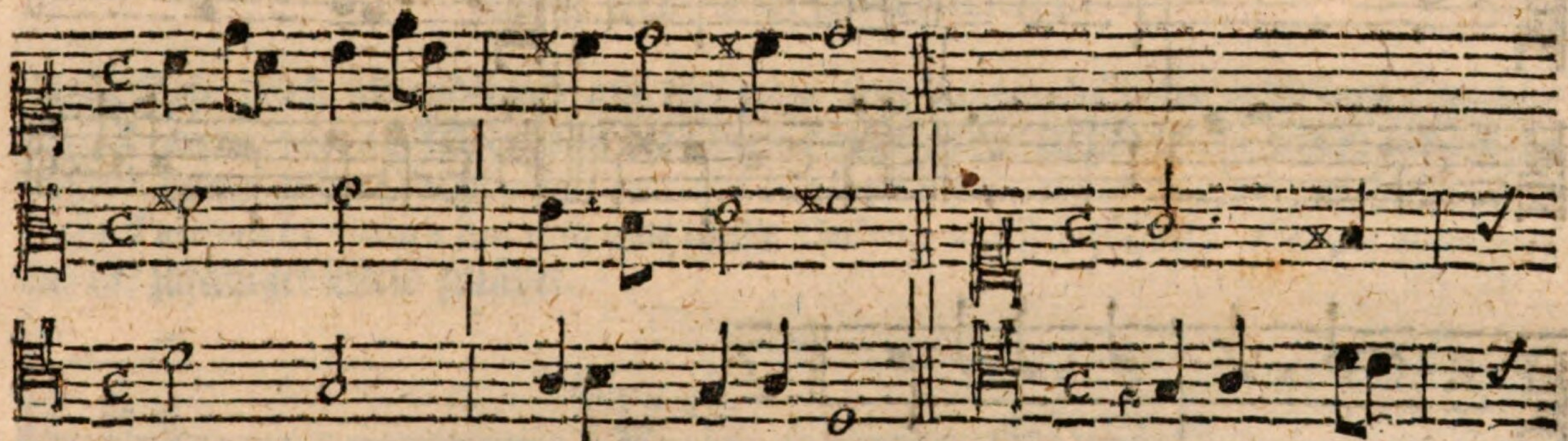
In gewiſſen Umſtänden aber wird zuweilen die Tertia major, zuweilen die Tertia minor erfordert.

Die Tertiam majorem betreffend / wird ſelbige demjenigen Fundamental-Clavi, oder Schlüſſel aufgeſetzt / von welchen man durch ein Cadenz, oder auf die Weis / und Gleichnus einer Cadenz, entweders in die Quart hinauf / oder in die Quint hinab ſpringt.

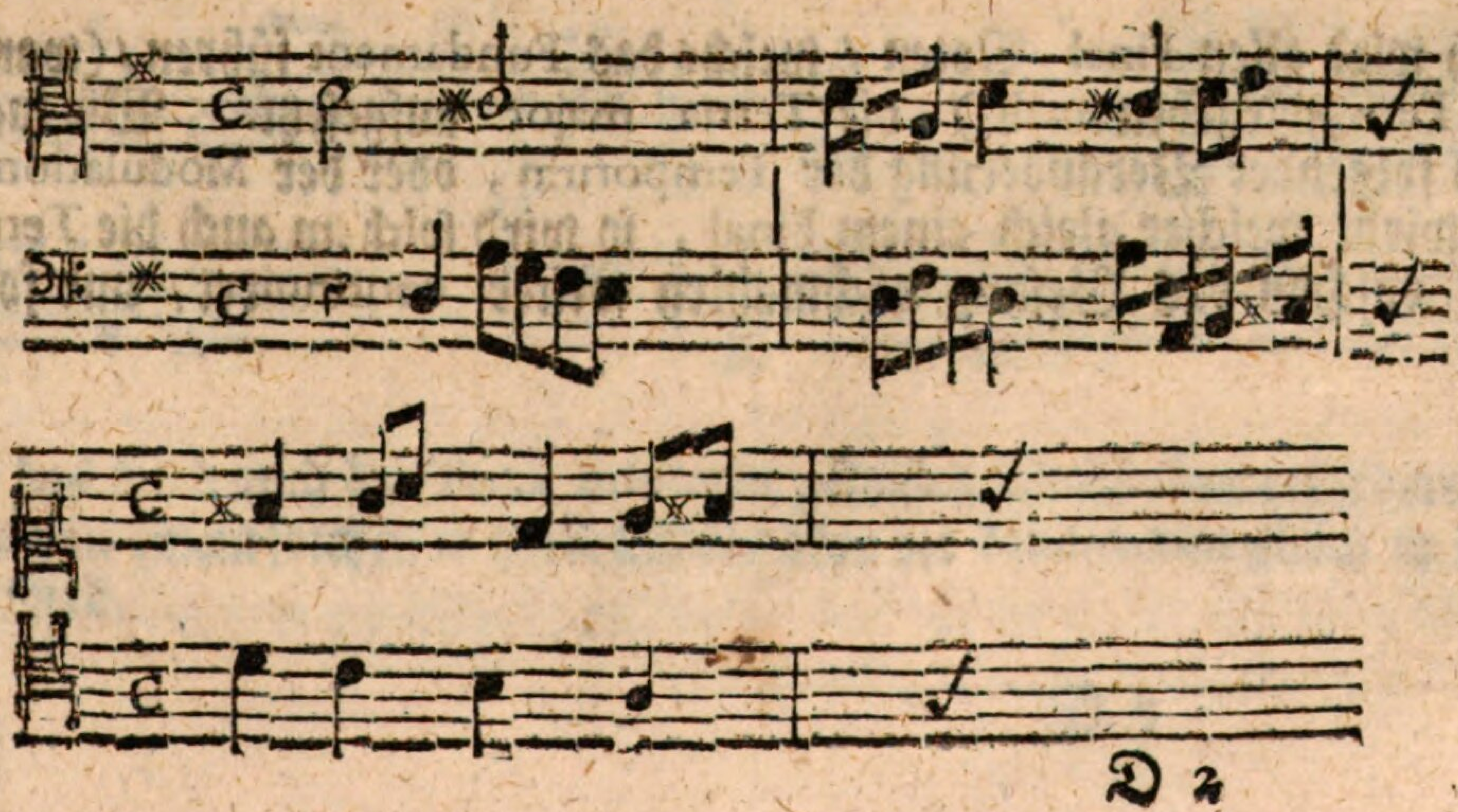
Exem-

Exempla.

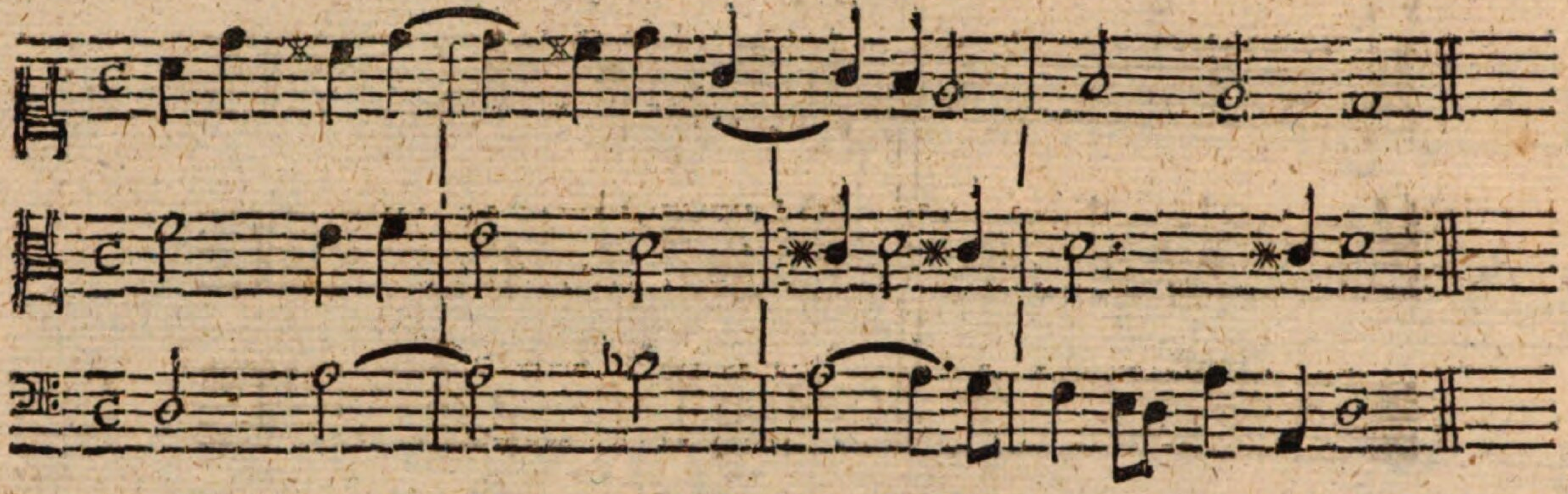




So erfordert auch die Modulation offtermahlen die Tertiam majorem, wann die untere Stimm per gradus, oder Staffel-weis in die Quart hinauf / oder in die Quint hinab ſteiget. Als zum Exempel.

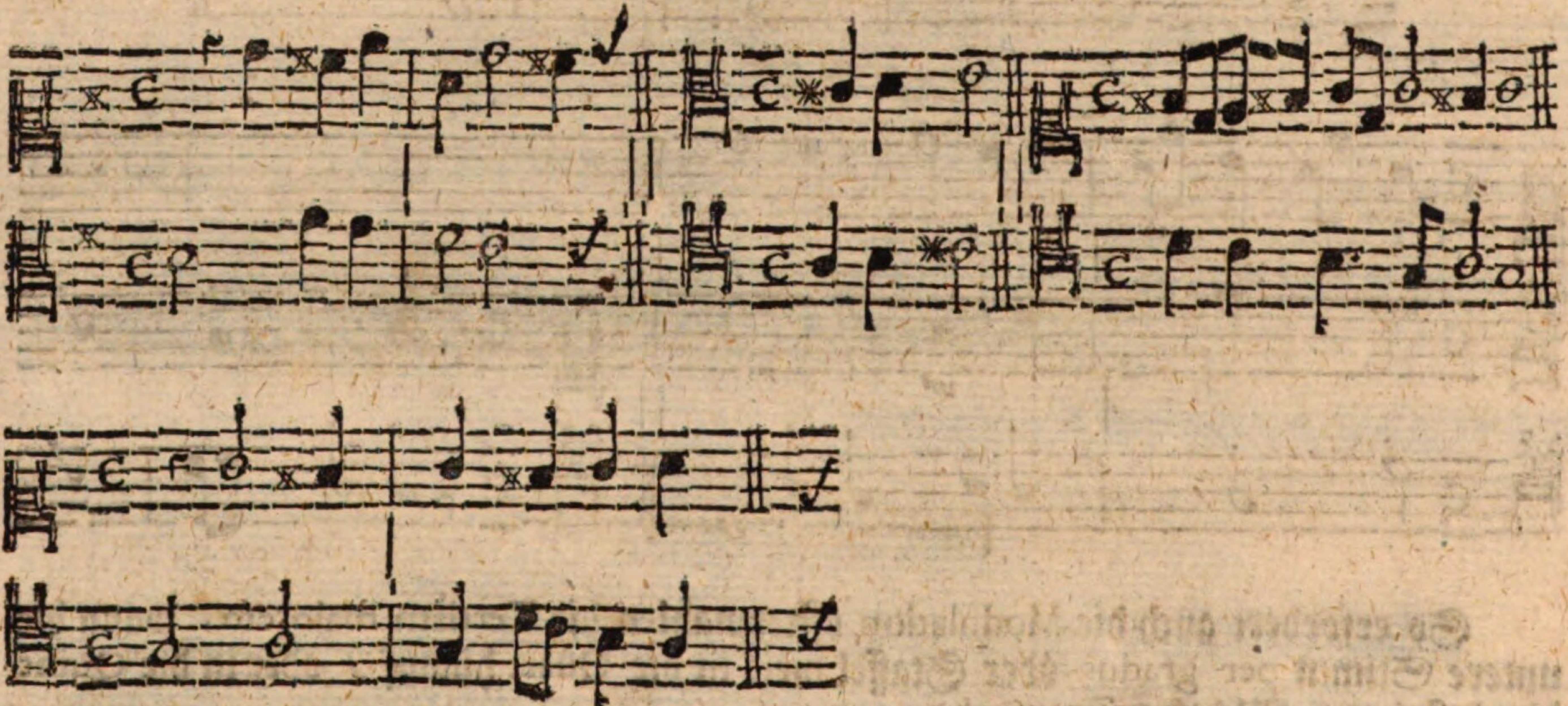


Es iſt auch die Gleichheit einer Cadenz dahin zu verſtehen / wann ſich die obere Stimmen alſo einbinden / oder eine dergleichen Modulation führen / als wollten ſie eine Cadenz ſchlieſſen / obſchon indeſſen die unterſte Stimm weder in die Quartam hinauf / weder in die Quintam hinab ſteiget, ſondern per gradus &c. alsdann wiederum weiter gehet.



Weiters wird die Tertia major in gewiſſen Umſtänden wegen der guten Harmoni erfordert. e. g. Wann ſich ein Clavis nachgehends per diœſin repetirt / das iſt / wann eben derſelbe Clavis per Diœſin entweders in uniſono, oder in der Octav ſo nahe darauf folget / daß von den vorigen per Judicium aurium eine Reflexion darauf kan gemacht werden. Ingleichen / wann ein Diœſis voran gangen / und ſich eben derſelbe nachfolgende Clavis auf den vorigen tanquam per relationem, dem Gehör nach beziehen kan.

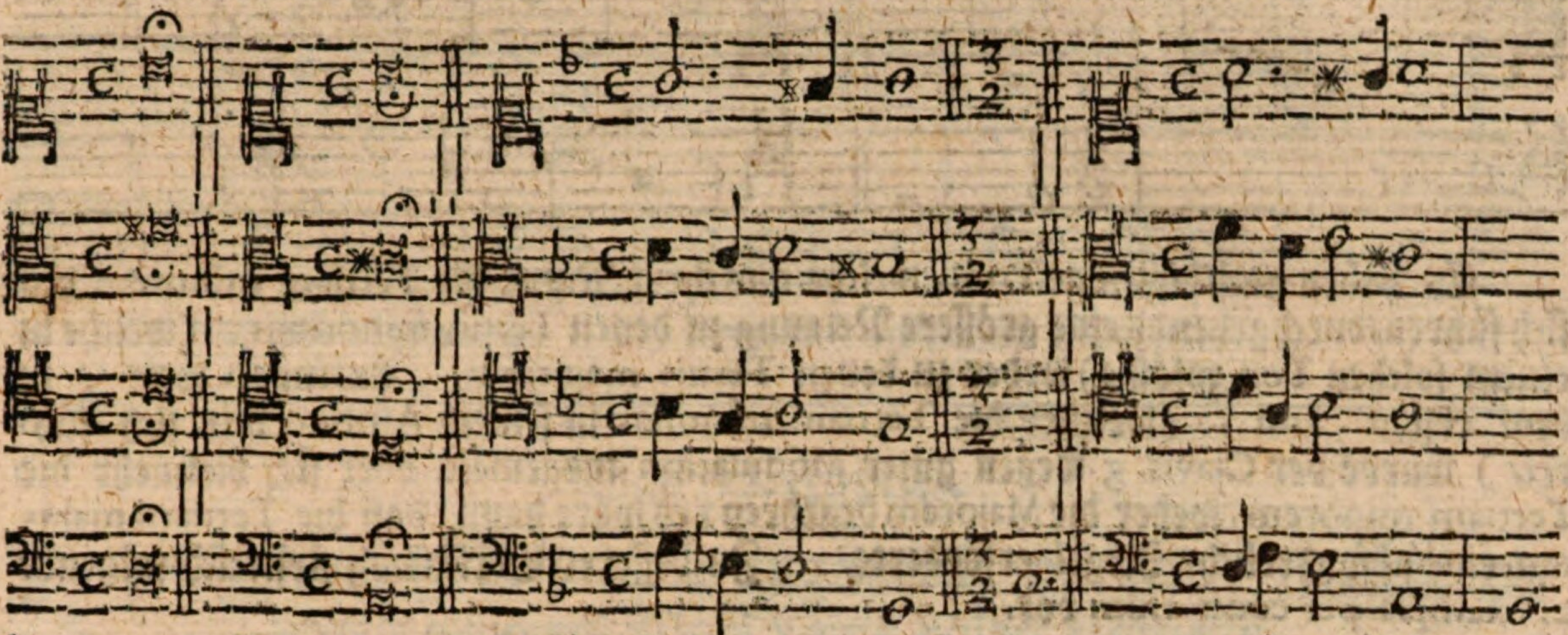
Exempla.



Endlich wird allen Final-Noten / welche das Fundament führen / (wann ihnen anderſt ein Terz zugegeben wird /) die Tertia major aufgeſetzt. Wie ingleichen / wann wegen folgender Veränderung der Temporum, oder der Modulation ein Abſatz gemacht wird / welcher gleich einem Final, ſo wird ſolchem auch die Tertia major zugeeignet / obſchon das Geſang nachmahlen weiter continuiret / und fortgeſetzet wird.

Exempla.

Exempla.



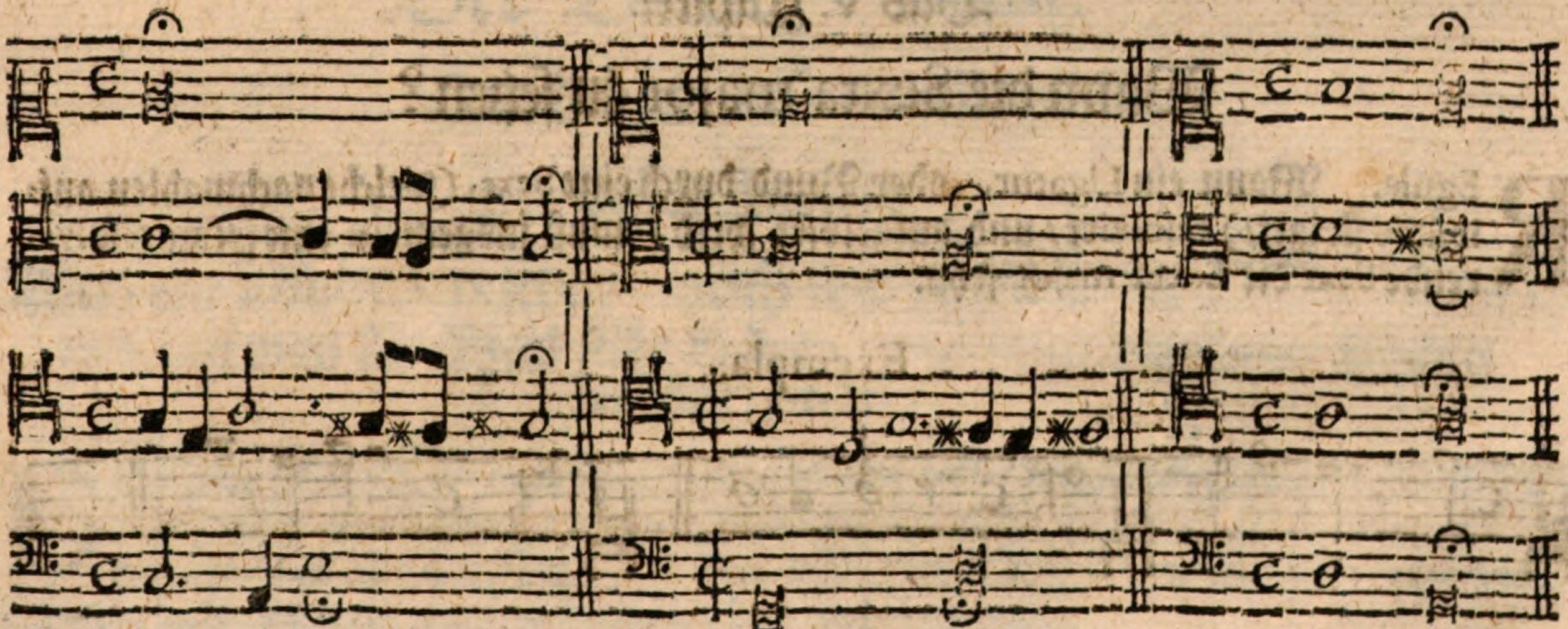
Finale. Finale. Quaſi Finale. Continuatio. Quaſi Finale. Contin.

Zum Beſchluß dieſes Capitels iſt wohl zu mercken / daß man mit weniger/dann 6. Stimmen die Tertiam, oder Sextam majorem, (abſonderlich diejenige / welche per accidens durch den Diœſin erhöhet/) weder in Uniſono, noch in der Octav repetiren / das iſt / mit zwey Stimmen zugleich ſetzen ſolle / ausgenommen etwann in einem völligen Concentu per tranſitum, oder mit denen Inſtrumenten / oder wann ein andere abſonderliche Urſach / ſolche zu repetiren vorhanden wäre.

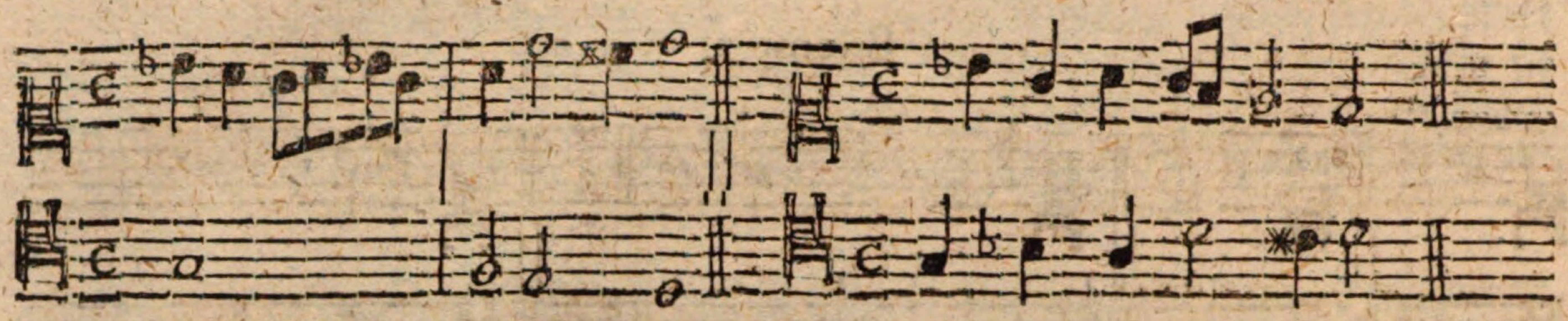
Das IV. Capitel.

Von der Tertia minori.

DJeſe wird abſonderlich auf diejenige Fondamental-Claves erfordert / welche eine Cadenz entweders in die Quint hinauf / oder in die Quart hinab formiren / wann anderſt derjenige Ton, auf welchen die Compoſition eingerichtet / eine ſolche Tertiam ex natura ſua, und eine ſolche Cadenz mit ſich führet / oder per accidens, das iſt / zufälliger Weis zuläſſet.

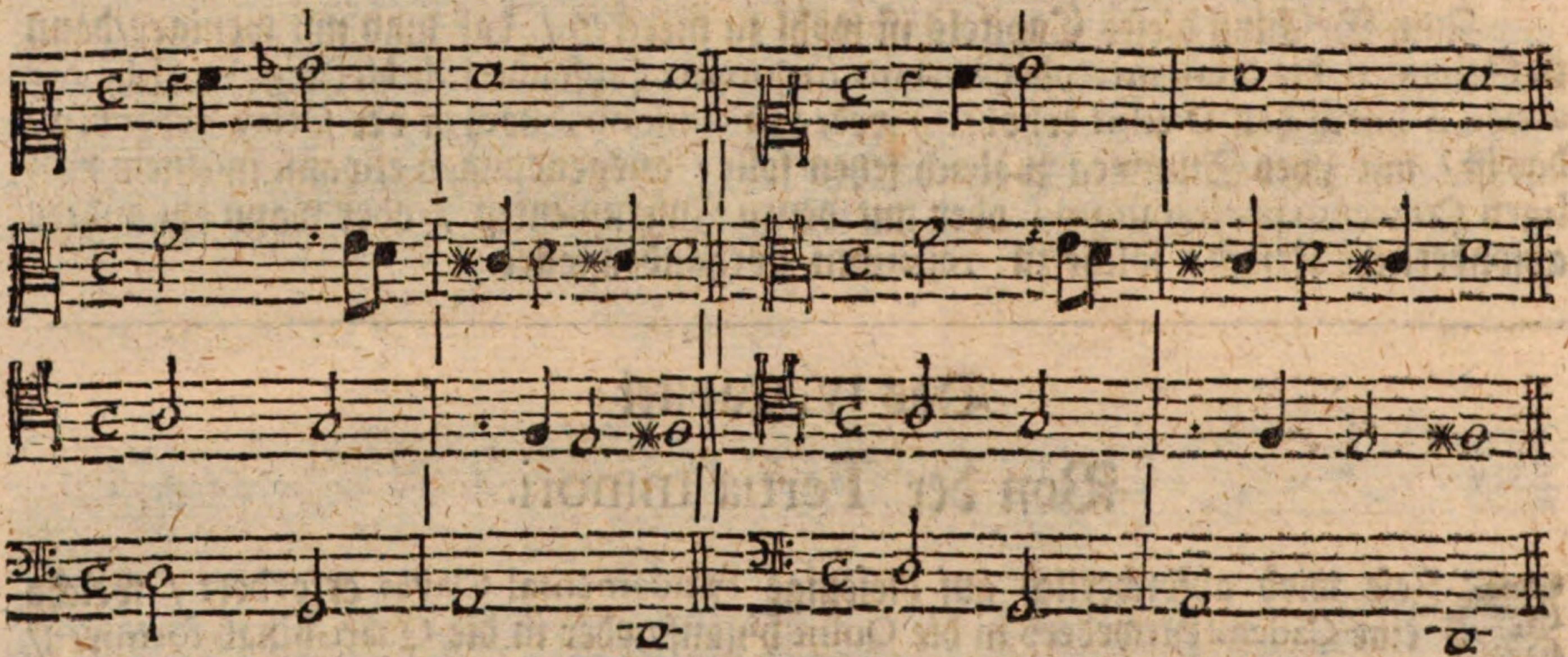


Uber das wird auch die Tertia minor in gewiſſen Umſtänden erfordert / e.g. wann man eben von einem ſolchen fa herkommet / oder die Modulation gleich in dieſes fa eingeführet wird.



Es haben auch diejenige Toni, welche aus ihrer Natur die Tertiam minorem mit ſich führen/durchgehends eine gröſſere Neigung zu denen Tertiis minoribus, (welche in einem ſolchen Ton zuläſſig) weder zu denen Tertiis majoribus. Exempel-weis / in dem erſten Ton, (welcher die Tertiam minorem in ſeinem Ambitu mit ſich führet/) wurde der Clavis g wegen guter Modulation insgemein ober ſich vielmehr die Tertiam minorem, weder die Majorem begehren / es wäre dann / daß die Tertiam majorem eine abſonderliche Regel erforderte. Zu beſſerer Erklärung ſtelle ich folgende 2. Exempla per contrarium vor.

Tertia minor gut. Herentgegen Tertia major klinget nicht ſo gut.



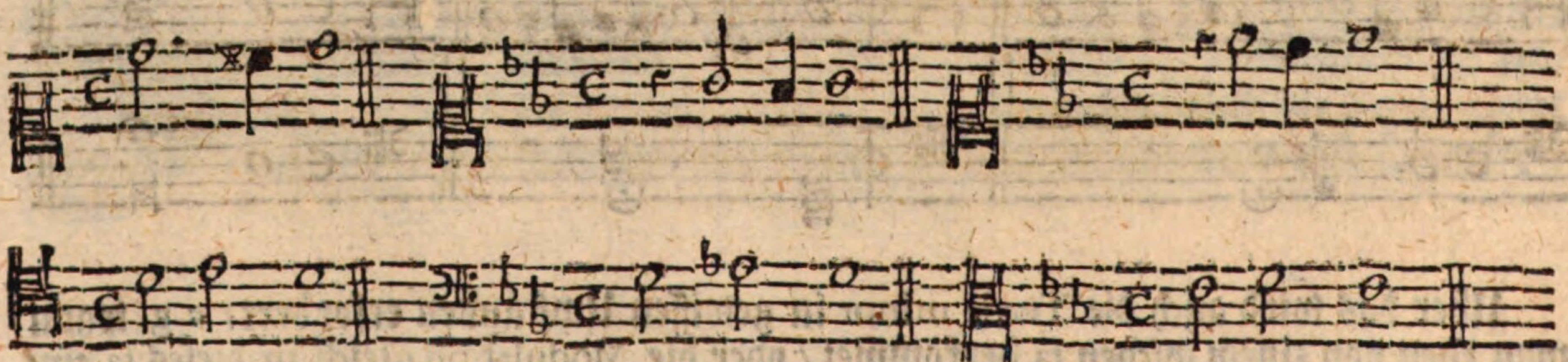
Exempla Primi Toni.

Das V. Capitel.

Wann die Sexta major zu ſetzen?

Regula. Wann ein Ligatur, oder Bund durch eine Sext, (welche nachmahlen aufwärts ſteiget/) reſolvirt / und aufgelöſet wird / muß insgemein eine ſolche reſolvirende Sext die Sexta major ſeyn.

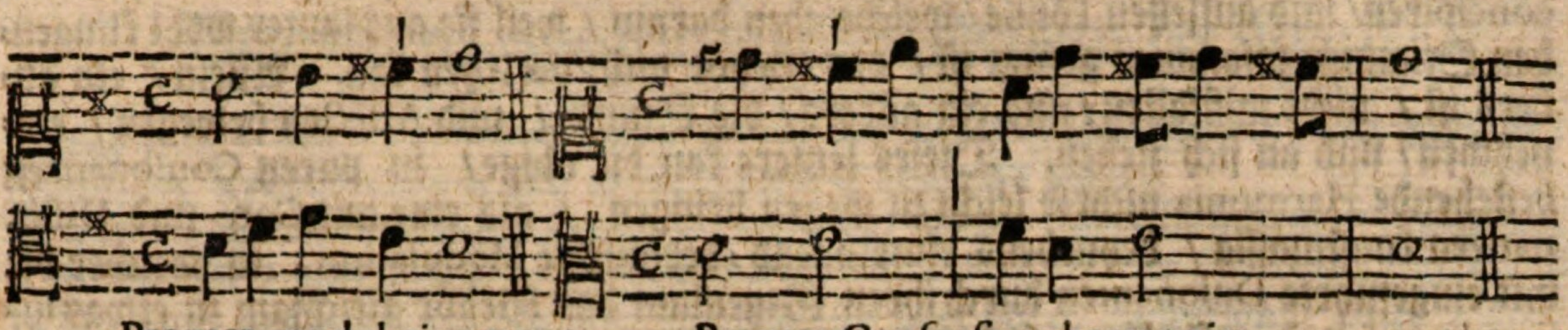
Exempla.



So wird auch offtermahlen die Sext major im Aufſteigen wegen der guten Modulation und Conſenſum Harmoniæ erfordert.

Exempla.

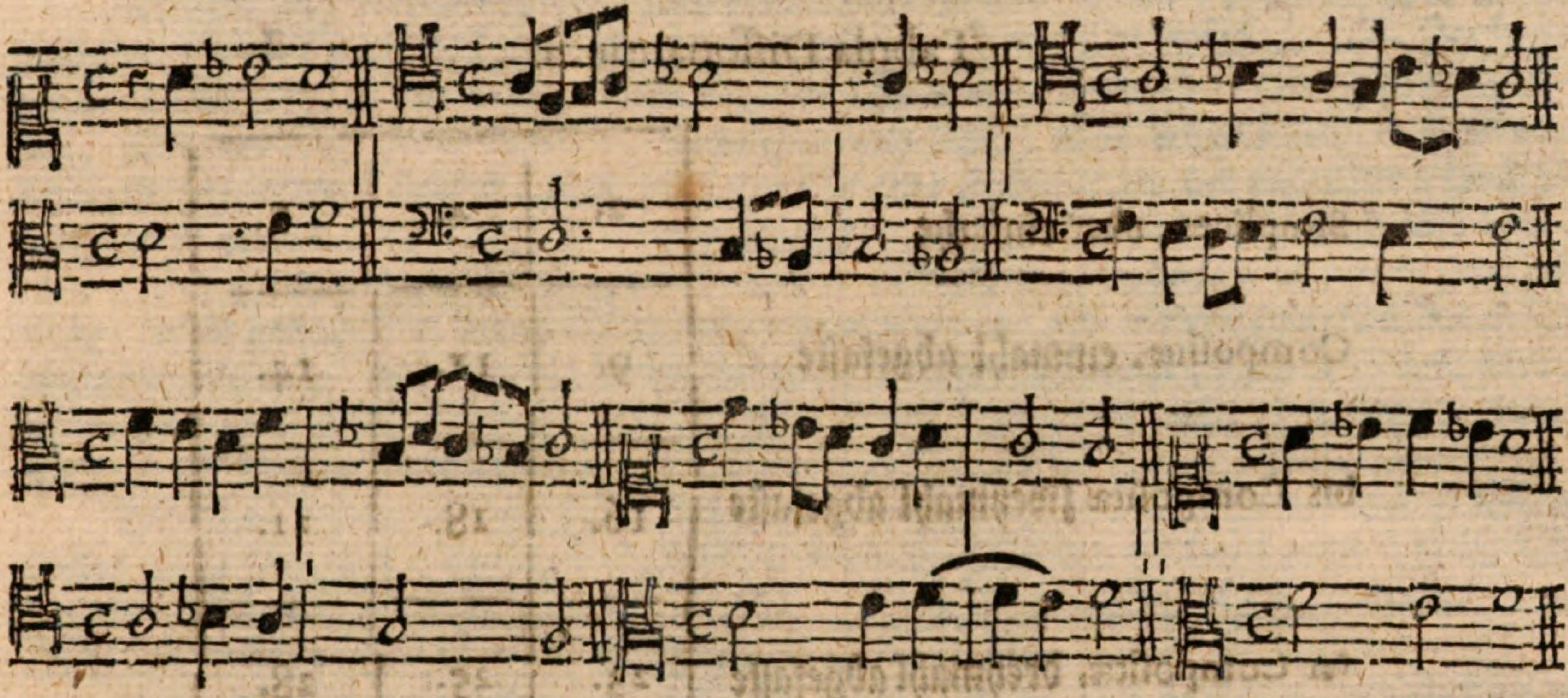
Exempla.



Propter modulationem. Propter Conſenſum harmoniæ.

Das VI. Capitel.

In welchem etliche Exempla angemerckt werden / welche die Sextam minorem Wohl-Lauts halber erfordern.



Der Dritte Tractat.

Von denen Diſſonantibus.

Erſtes Capitel.

Was ein Diſſonans ſeye / auch wie vielfach die Diſſonanten / und auf was für Weis ſelbe in der Compoſition regulariter können eingeführt werden?

Diſſonans iſt ein übel-lautende Vermiſchung und Zuſammenführung der Stimmen; oder eine harte Zuſammenſtoſſung eines tiefferen Toni gegen einen höheren / oder es iſt ein in ſich ſelbſt übel lautender Tonus, mit welchem der untere Clavis ſeinen entgegen geſetzten höhern Clavi nicht zuſtimmet.

Allhie ereignet ſich erſtlich die Frag / was doch die Diſſonanten / oder übel-lautende Toni bey der Muſica (als welche hauptſächlich / und aus ſeiner Natur in der Lieblichkeit / und einer wohl-lautenden Harmonia beſtehen ſolle) zu thun haben?

Vor das Andere. Ob dann nicht auch eine Muſicaliſche Compoſition pur und allein in Conſonanten beſtehen könne?

Beyde

Beyde Fragen zugleich und auf einmahl zu beantworten/ſtehe ich nicht in Abrede/ daß man gantz wohl und füglich eine in puren Conſonanten beſtehende Compoſition concipiren/ und auffsetzen könne / welche eben darum / weil ſie aus lauter wohl klingenden Stimmen zuſammen gefügt iſt / das Gehör nicht verletzen kan. Allein / ein anders iſt / nicht mißfallen / und ein anders / die Sinnen / und Affecten bewegen / einnehmen / und an ſich ziehen. Dieſes letztere kan die obige / in puren Conſonanzen beſtehende Harmonia nicht ſo leicht zu wegen bringen / als eine mit Con- und Diſſonanzen kunſtmäſſig / beynebens eintringend-vermiſchte Modulation, in welcher die mit eingeführte Diſſonanten durch ihren Gegenlaut das Gehör gleichſam in etwas ſuſpendiren / und aufhalten ; ſo dann mit ſonderbahrer Lieblichkeit durch das Conſonum, oder Zuſtimmung ſich wiederum auflöſen und gleichſam zerflieſſen. Wird demnach jenes Axioma wahr gemacht.

Contraria juxta ſe poſita magis eluceſcunt.

Iſt nun weiters die Frag : Wie viel Species der Diſſonanzen ſeyn?

Antwort: Die Diſſonanten ſind / Secunda, Quarta, und Septima, folgends / welche von dieſer nach Vorweiſung beygefügter Tabell abgefaſſet werden.

Tabula Diſſonantium.

Simplices, oder einfache	2.	4.	7.
Compoſitæ, einmahl abgefaſte	9.	11.	14.
bis Compoſitæ zweymahl abgefaſte	16.	18.	21.
ter Compoſitæ, dreymahl abgefaſte	23.	25.	28.

Wie die Abfaſſungen zu verſtehen / iſt oben bey der Tabell der Conſonanzen erzehlet worden.

NB, Obwohlen die Falſa Quinta in dieſer Tabula nicht enthalten / ja von etlichen Modernis ſo gar zuweilen gleich einen Conſonanten eingeführt wird / iſt ſie doch wegen ihres Ubel-Lauts billich vor einen Diſſonanten zu halten / ſoll auch als ein ſolcher tractiret werden. Hiervon unten in der Materie de Ligaturis, abſonderlich was mehrers.

Zum Beſchluß dieſes Capitels muß noch eine Frag erörtert werden. Auf wie vielerley Weis nemlich ſich die diſſonanzen Regel-mäſſig in der Compoſition einfinden können?

Antwort : Auf dreyerley Weis, per Ligaturas nemlich / oder durch die Bindungen. Vor das Andere per Notas Cambiatas, oder durch die Verwechslung der Noten. Drittens/per tranſitum, oder durchgehende Noten.

Dieweilen nun dieſe dreyfache Abtheilung ein ſehr nutzliche / zumahlen auch wichtige Materi in ſich enthält / als wird von jeder inſonderheit in folgenden Capiteln gehandelt werden.

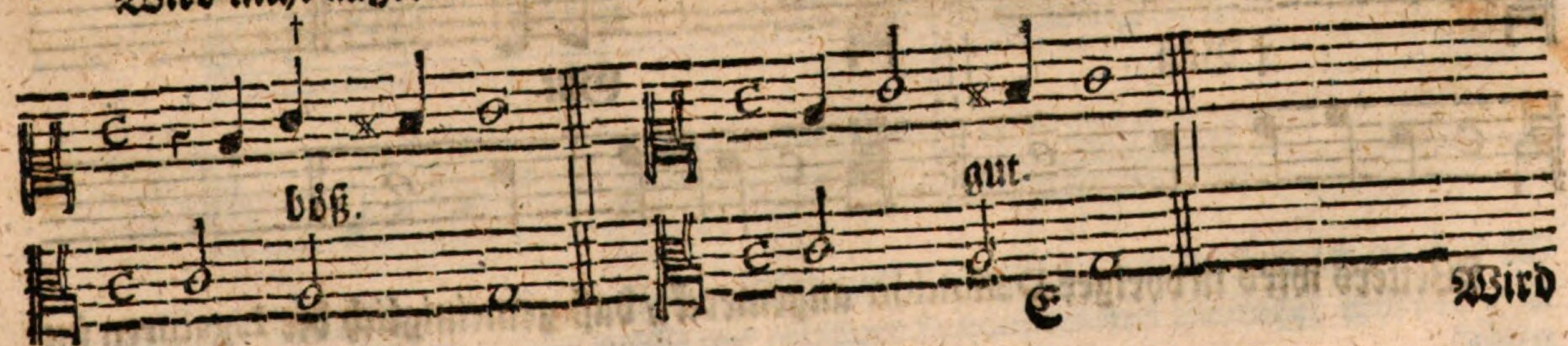
Das

Das II. Capitel.

Von denen Ligaturis, oder Bindungen der Noten.

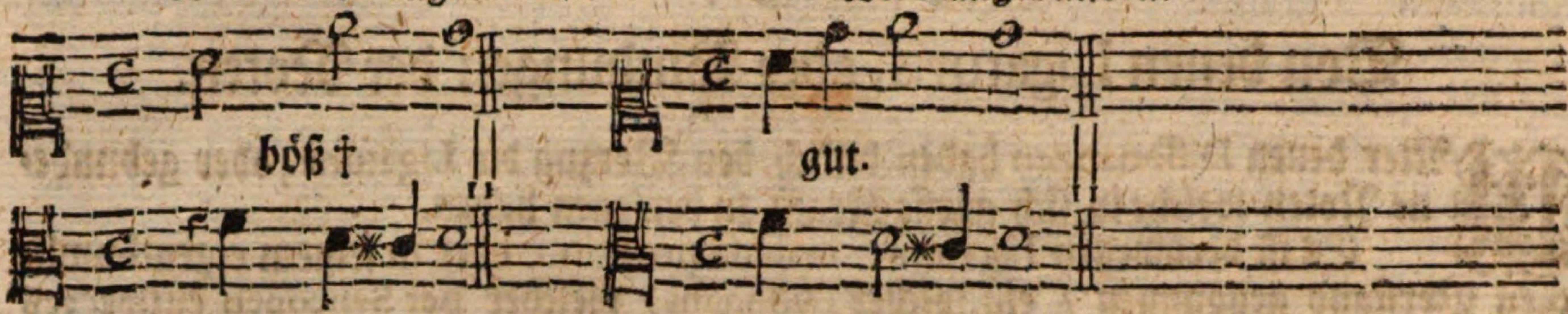
UNter denen Diſſonanzen haben billich den Vorzug die Ligaturæ, oder gebunde-
ne Noten welche in ſich groſſe Krafft zu bewegen haben.
Es iſt derowegen Ligatura, in ſenſu proprio, oder in ſeinem eigenthumli-
chen Verſtand genommen / ein ſolcher Diſſonans, welcher per Syncopen entweders
ſelbſten von dem Conſono gradatim abweichend/ oder durch Abweichung eines / oder
mehr vorhero zuſtimmenden Conſonanten gleichſam aufgehalten/ und gebunden wird;
nachmahlen aber per gradum abſteigend ſich gemeiniglich im Nachſchlag des Tacts, auf-
löſet / und alſo wiederum in einen Conſonanten verwandelt wird.
Dieweilen dann dieſe Definition alle nothwendige Eigenſchafften der Ligaturen
in ſich enthält / hab ich vor nothwendig erachtet / ſolche zu zergliedern/und articulatim
zu erklären. Sind demnach aus ermeldter Beſchreibung folgende Lehr-Stuck heraus
zu ziehen / und wohl zu beobachten.
Erſtlich/ daß obangeregter maſſen hiemit die Ligaturæ in Senſu proprio, oder in ih-
rem eigenthumlichen Verſtand genommen werden. Zumahlen dieſes ‿ ⁀ Zeichen/
welches/dieweilen es die ſyncopirende Figuren (ſie mögen hernach Ligaturæ propriè di-
ctæ, oder nur ſonſt puræ Conſonæ Syncopationes ſeyn/) ohne Unterſchied in Uniſono
bißweilen zuſammen bindet / oder wohl gar nur eine Schleiffung der auf- oder abwärts
ſteigenden Noten ohne einige Bindung anzeiget / in Senſu accommodo auch eine Liga-
tura, oder gleichſam ein Band genannt wird / obwohlen es in denen Ligaturis propriè
dictis, ja ſo gar auch in denen übrigen Syncopationibus (als welche zuweilen durch ih-
re eigene Figuren / und Noten können vorgebildet werden/) nicht allzeit erfordert wird.
Was aber vor ein Unterſchied ſeye zwiſchen denen Ligaturis, und Syncopationibus,
wird folgends zum Beſchluß dieſer Materi erörtert werden.
Vor das andere iſt aus dieſer Definition abzunehmen / daß keine Ligatur könne
weder recht formiret / noch vor gebunden erkennet werden / es ſeye dann/ daß ſie ſich
vorhero anbinde / oder angebunden werde. Dieſe Regel iſt in Principiis Naturæ fun-
diret/und lieget vorhin klar vor Augen.
Drittens iſt vonnöthen / daß eine jedwedere Ligatur per modum Syncopationis
formirt werde / mithin zugleich ein Bund / zugleich auch ein Syncopation ſeye.
Vierdtens. Wann ſich eine Ligatura von ſelbſten anbindet / von dem Conſono
müſſe per gradum in das Diſſonum eingehen; wann aber die Gegen-Stimmen bin-
den / diejenige Stimm/ welche eine Ligatur ſolle werden/von dem Conſono her/in Uni-
ſono verbleibend müſſe gebunden werden.
Fünfftens. Daß jede Ligatura (wann ſie anderſt regulirt) ſich von dem Diſſono
nicht Spring-weis / ſondern gradatim herab in das Conſonum reſolvire / und auf-
löſe.
Folgends wird eine jedwedere Ligatur zum erſten von einem Conſonanten durch
die Bindung in einen Diſſonanten / ſo dann durch die Reſolution wiederum von einem
Diſſonanten in einen Conſonanten verwandlet. Alle dieſe bißhero erzehlte Requiſita,
Proprietates, und Eigenſchafften werden in folgenden Exemplis, etlicher guten / und ver-
worffenen Ligaturen vorgeſtellet.

Wird nicht angebunden. Wird angebunden.

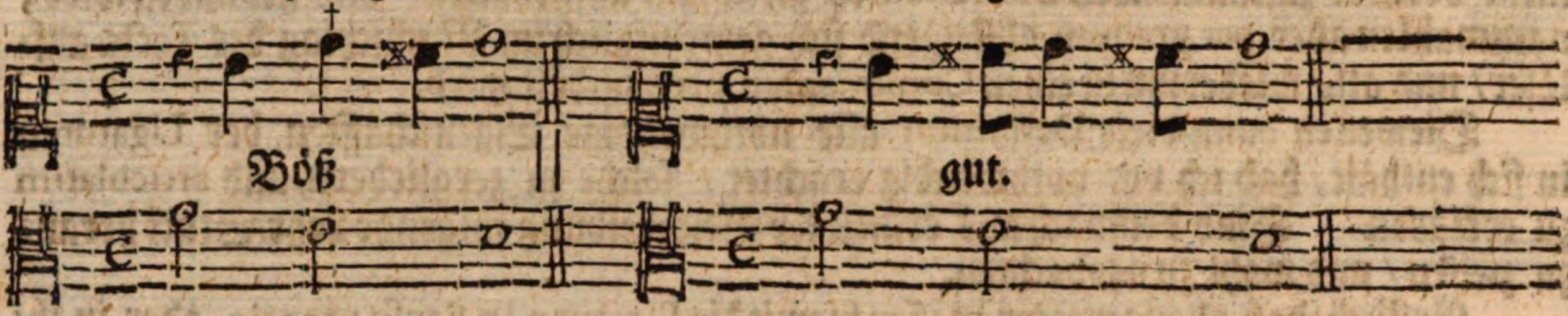


Wird

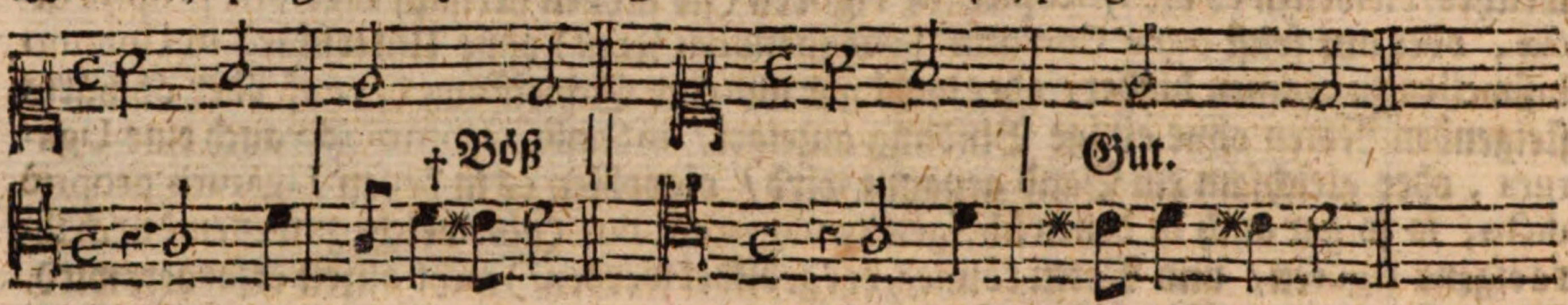
Wird nicht angebunden. Wird angebunden.



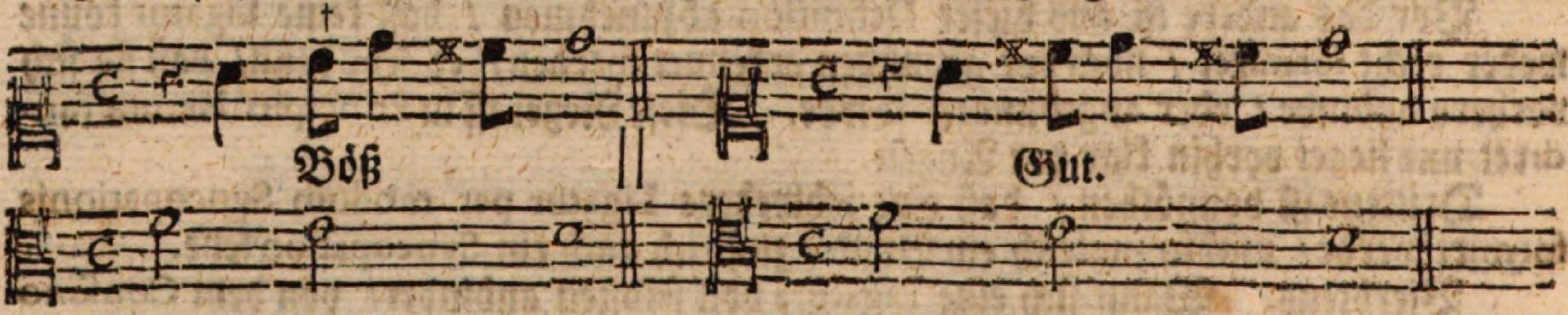
Wird nicht angebunden. Wird angebunden.



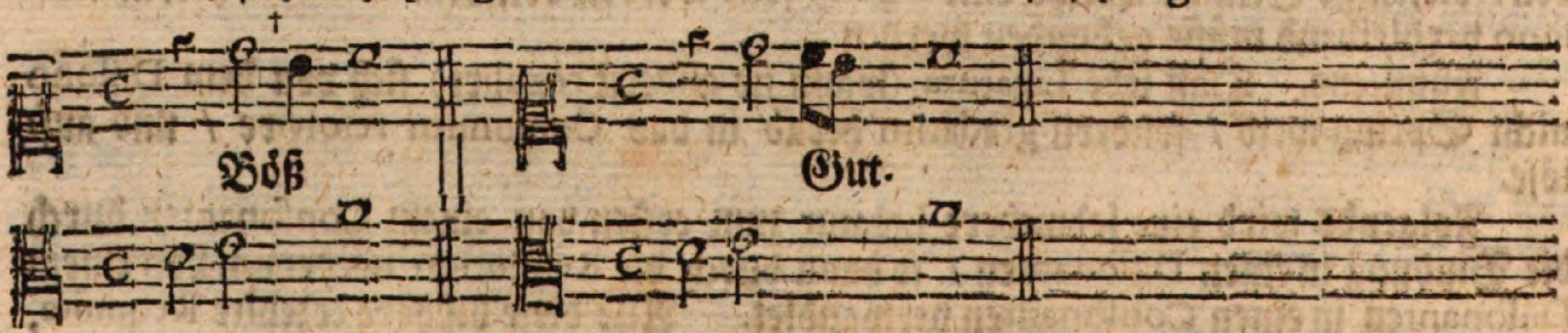
Wird nicht per gradum zu einer Ligatur. Bindet ſich per gradum an.



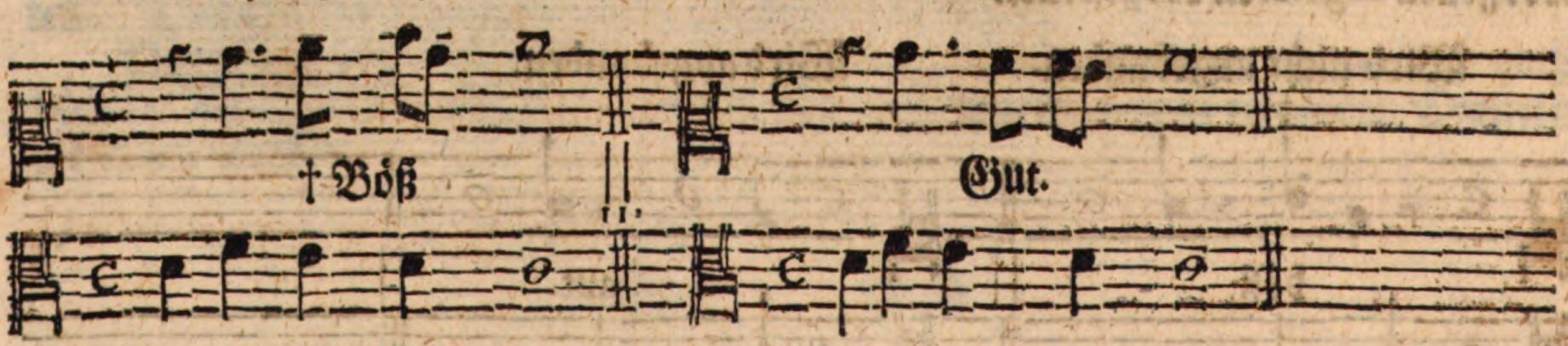
Bindet ſich auch nicht per gradum an. Bindet ſich per gradum an.



Reſolvirt ſich nicht per gradum. Reſolvirt ſich per gradus.



Reſolvirt ſich hinauf. Reſolvirt ſich hinab.

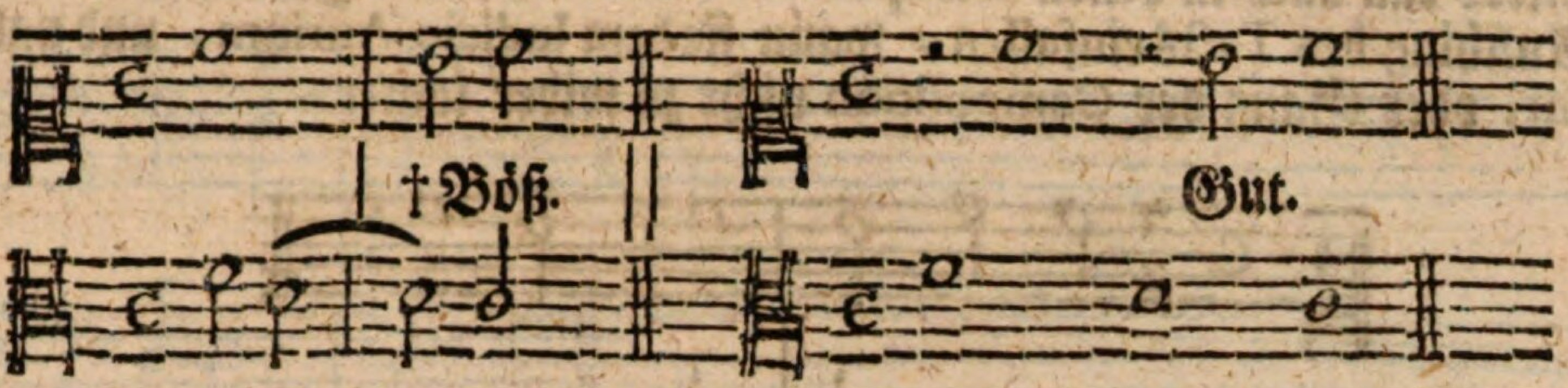


Weiters wird in voriger Definition angemerckt/ daß gemeiniglich die Ligaturen im Nach-

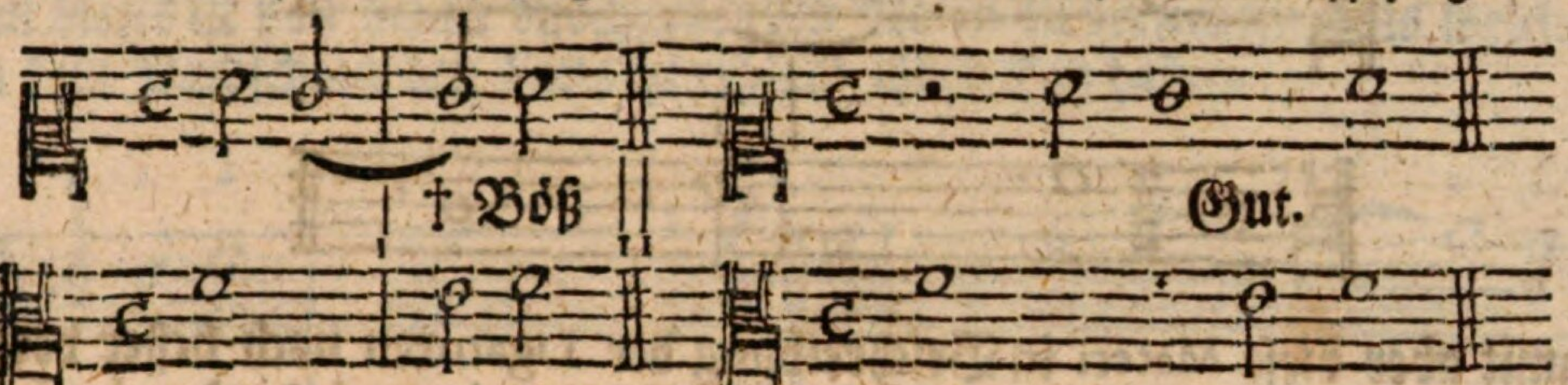
Nachſchlag des Tacts müſſen reſolvirt werden / dieweilen die Reſolution auf dem Anſchlag der Battut der guten Modulation, und dem Andament, oder Gang der Compoſition zu wider lauffet.

Exempla.

Reſolutio auf dem Anſchlag des Tacts. Reſolutio auf dem Nachſchlag.



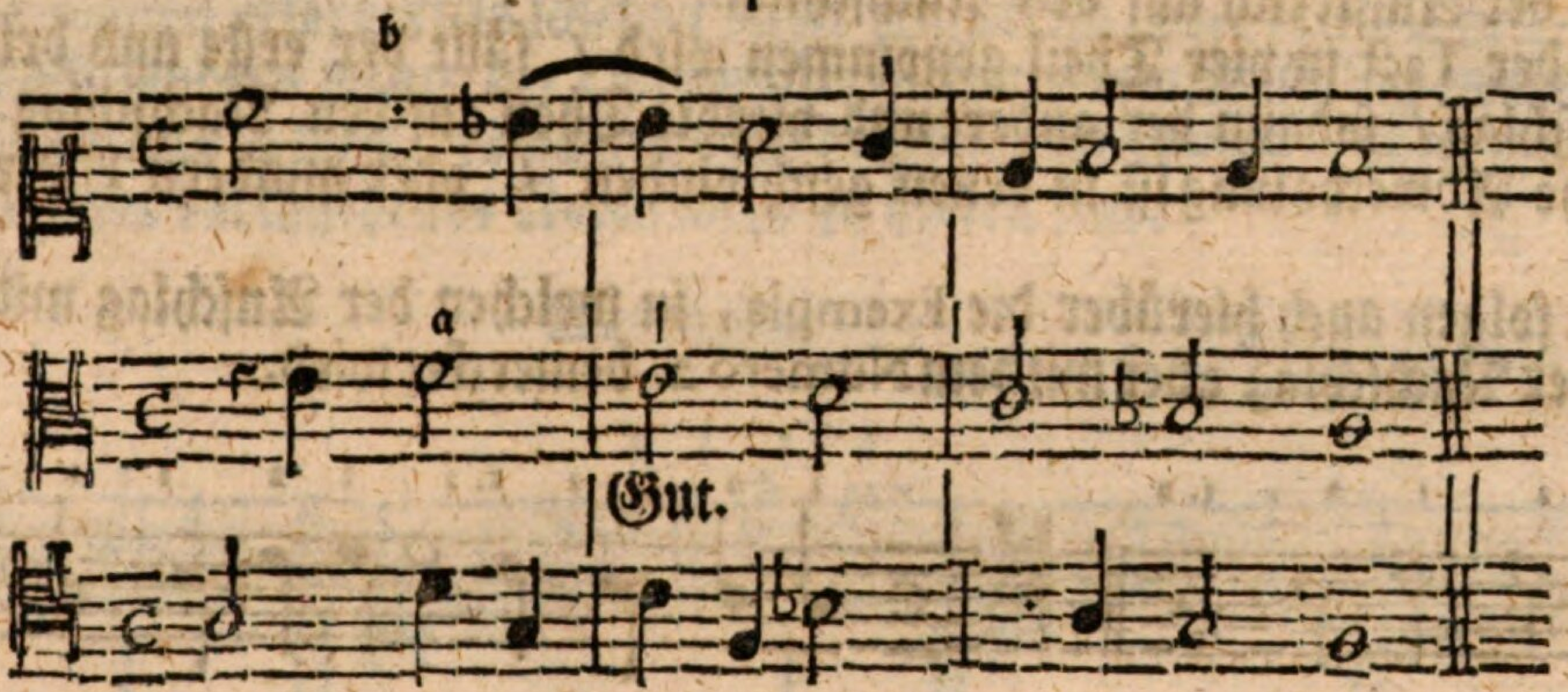
Reſolutio auf dem Anſchlag. Reſolutio auf dem Nachſchlag.

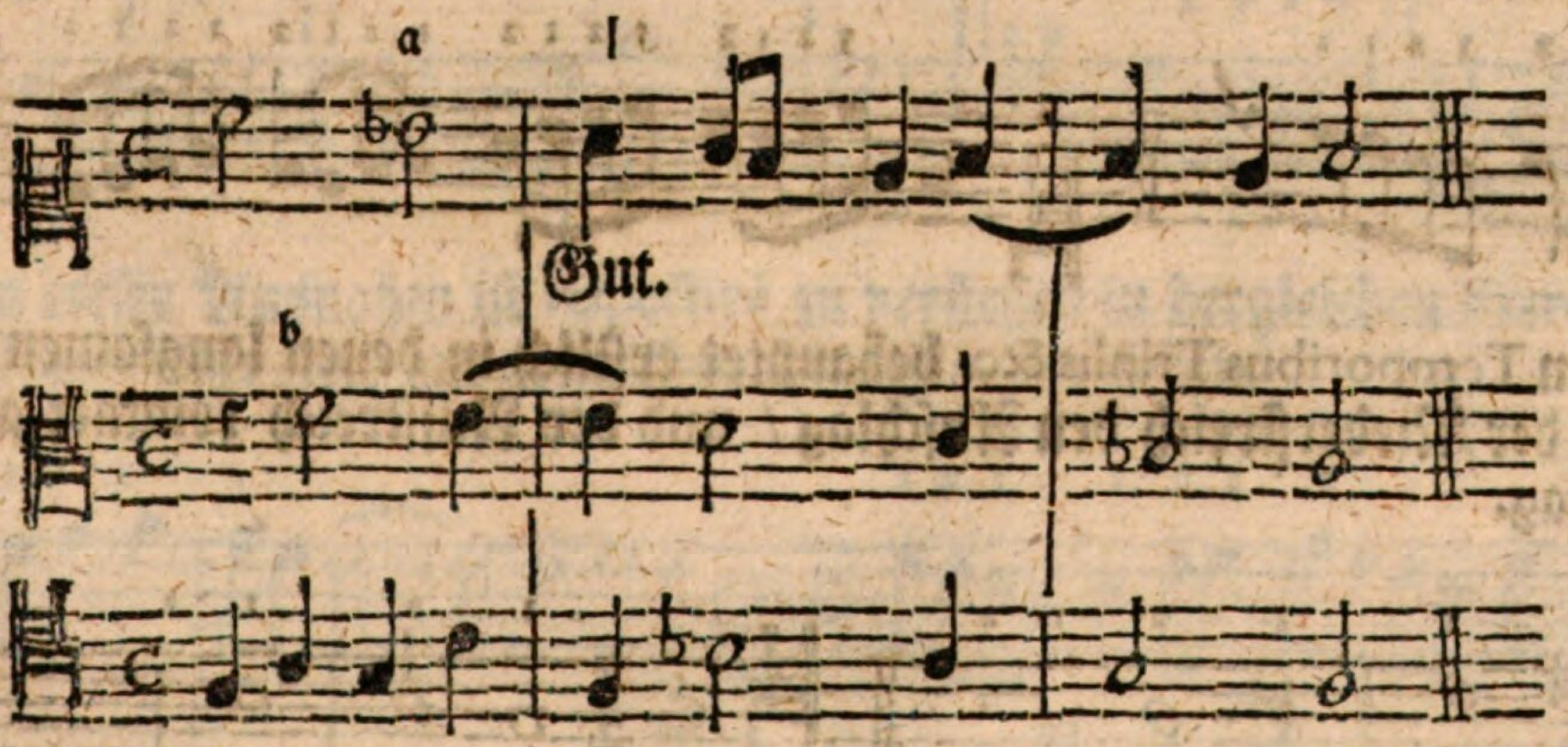


NB. Ich habe aber das Wörtlein gemeiniglich beygeſetzt um hiemit anzuzeigen/ daß dieſe Regel ein / ſo andere Ausnahm zulaſſe / und zwar erſtlich.

Wann ſich zwey Ligaturen gleich immediatè nach einander anbinden / ſo kan ſich eine derſelben auf dem Anſchlag des Tactis reſolviren / um weilen eine ſolche Reſolution der guten Modulation gantz nicht zugegen iſt.

Exempla.



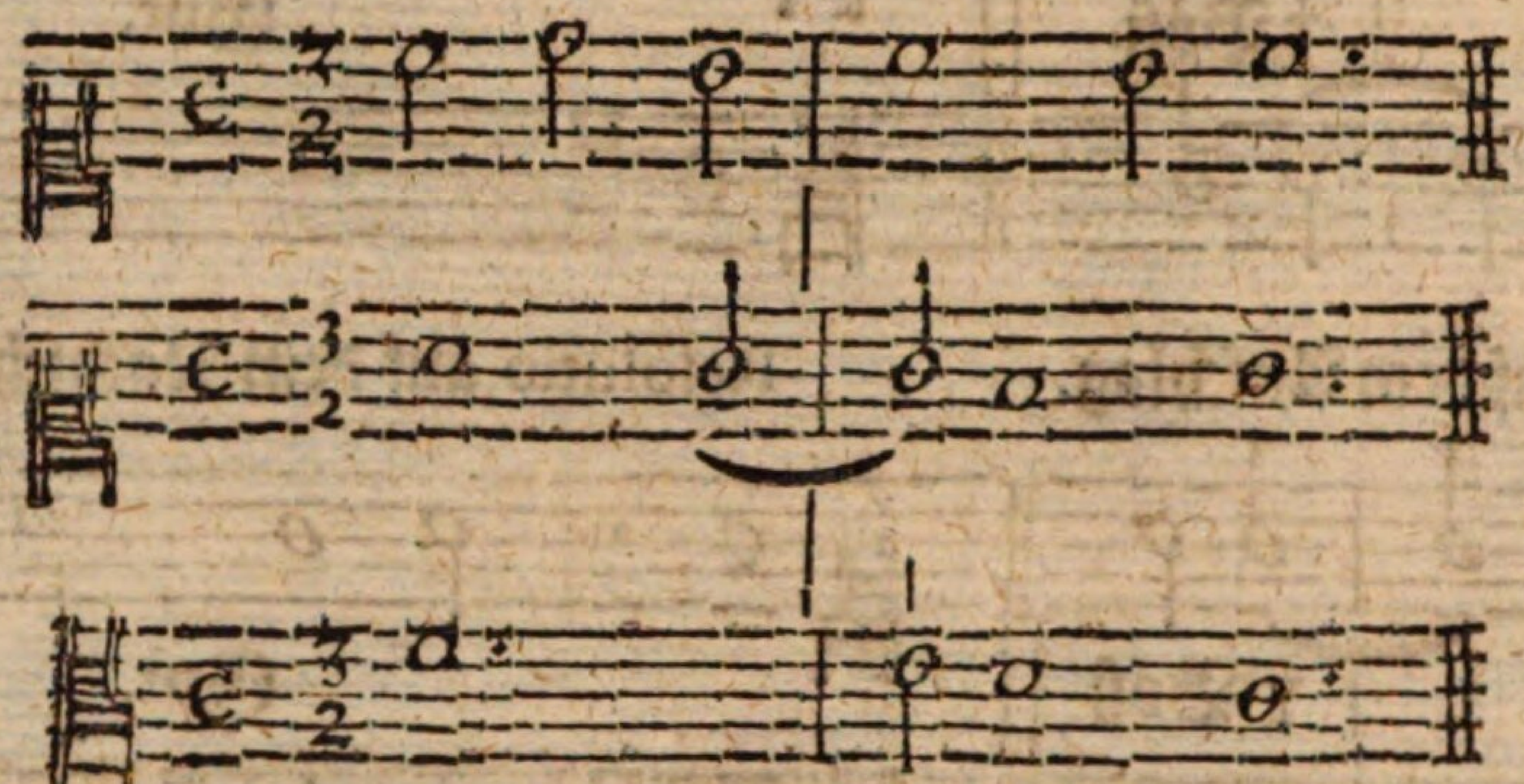


Allhier könte man mir mit einem Einwurff begegnen / um weilen ich vorhin angemerckt / daß eine jede Ligatura müſſe per modum Syncopationis formiret werden ; in

 dieſen

dieſen zweyen Exempeln aber diejenige Ligatur, welche mit einem a bemercket / nicht per ſyncopen, ſondern im Nachſchlag des Tacts per diſſonum gebunden/ und im Anſchlag ſolvirt werde. Hierauf gieb ich zur Antwort/ daß erſtermeldte Ligatur, obwohlen ſie ſich gegen der Battut nicht ſyncoporiret/ jedoch in Anſehung der entgegen ſtehenden/ oder gegen anruckenden Ligaturæ b, reſpectivè gleichſam eine Syncopen formire/ folgends zu der Syncopation eine Relation habe.

Weiters kan auch in denen Temporibus ternariis, &c. Zuweilen die Reſolution auf den Anſchlag des Tacts einfallen / wann ſie dem Judicio Aurium, und natürlichen Andament, oder Gang der Compoſition nicht zu wider lautet.



Damit aber dieſe Materi in Beſchreibung der Ligaturen noch beſſer verſtanden/ auch nachgehends die Cambiatæ, oder verwechslete/ wie auch die durchgehende Noten deſto leichter können begriffen werden/ iſt zu wiſſen / was in dem Tact der Anſchlag, und was der Nachſchlag ſeye?

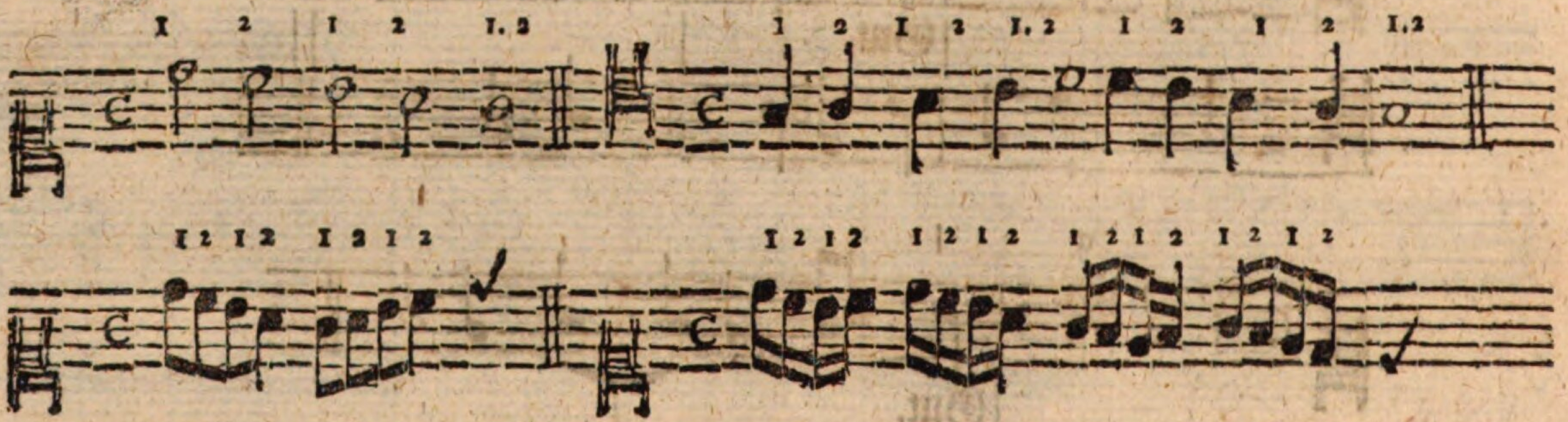
Antwort: Vor das Erſte. Der Anfang des Tacts/ oder des Niederſchlags iſt auch zugleich/ und zwar vor allemahl der Anſchlag.

Weiter. In dem Tempore Imperfecto, und andern Temporibus binariis &c. Wann der Tact in zwey Theil eingetheilt wird/ kommt der Niederſtreich auf den Anſchlag/ und der Aufſtreich auf den Nachſchlag.

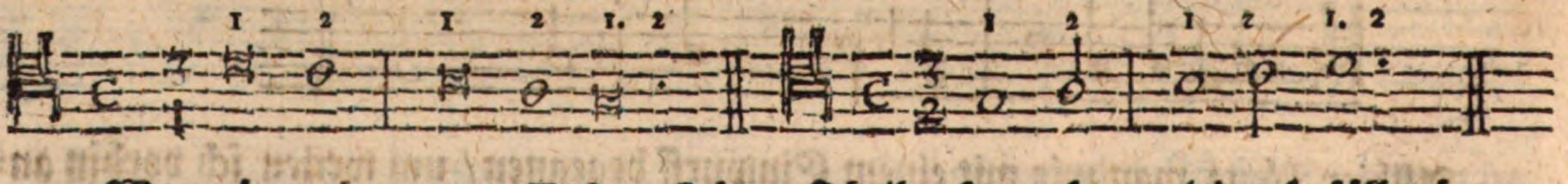
Wann der Tact in vier Theil genommen wird / fällt der erſte und dritte Theil auf den Anſchlag/ ſodann der andere und vierdte Theil auf den Nachſchlag.

Gleiche Abwechslung iſt in denen geſchwinden / oder mindern Figuren zu beobachten.

Anbey folgen auch hierüber die Exempla, in welchen der Anſchlag mit dem Numero 1. Der Nachſchlag aber mit dem Numero 2. bemercket wird.



In denen Temporibus Triplis &c. behauptet erſtlich in denen langſamen oder gröſſern Figuren der Niederſtreich den Anſchlag/ und der Aufſtreich kommet alsdann in den Nachſchlag.

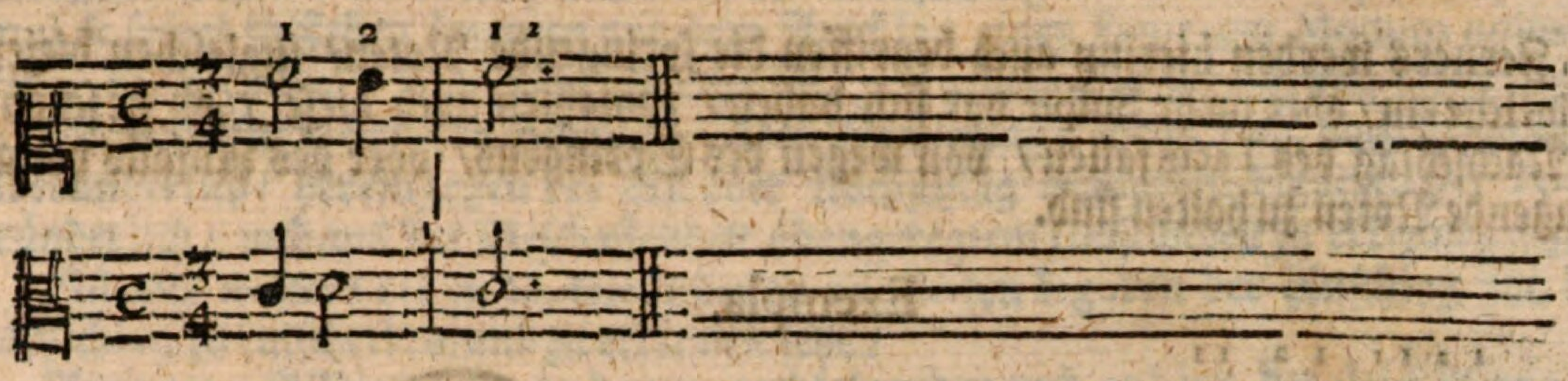


Wann dann der gantze Tact nach drey Theilen betrachtet wird/ ſo fället der erſte Theil

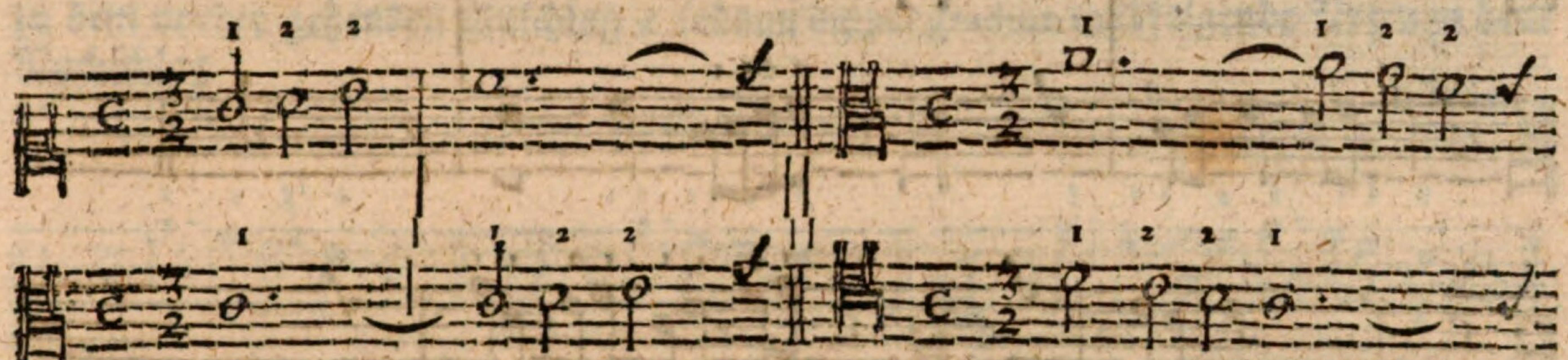
ſte Theil auf den Anſchlag / der andere auf den Nachſchlag. Der dritte Theil kan nach Vorweiſung und angeſetzter Exempeln zuweilen auf den Anſchlag / zuweilen auf den Nachſchlag fallen.

In denen Ligaturis (von denenjenigen zu verſtehen / welche ſich im letzten Drittel ſolviren /) iſt der Aufſtreich des Tacts/oder der dritte Theil der Nachſchlag.

Exempel.

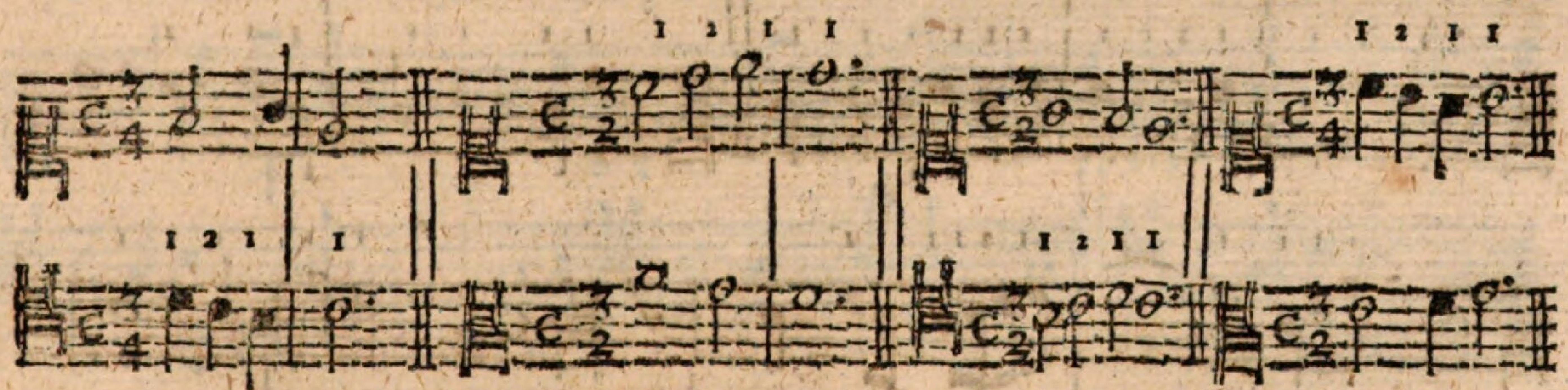


Eben dieſes iſt von denen durchgehenden Noten zu verſtehen / als welche ex ſua Natura in dem Nachſchlag des Tacts gleichſam ihren Sitz haben.

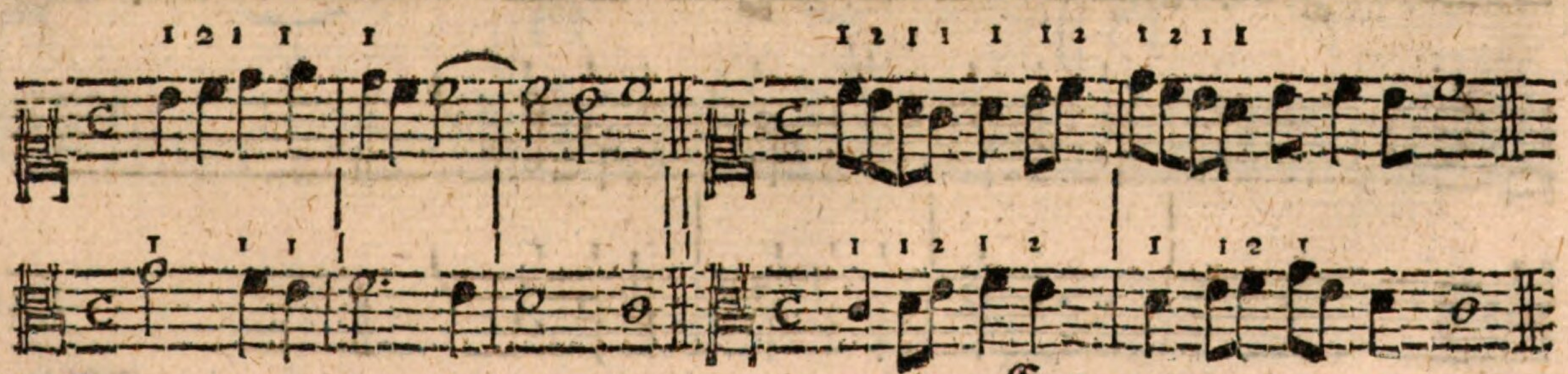


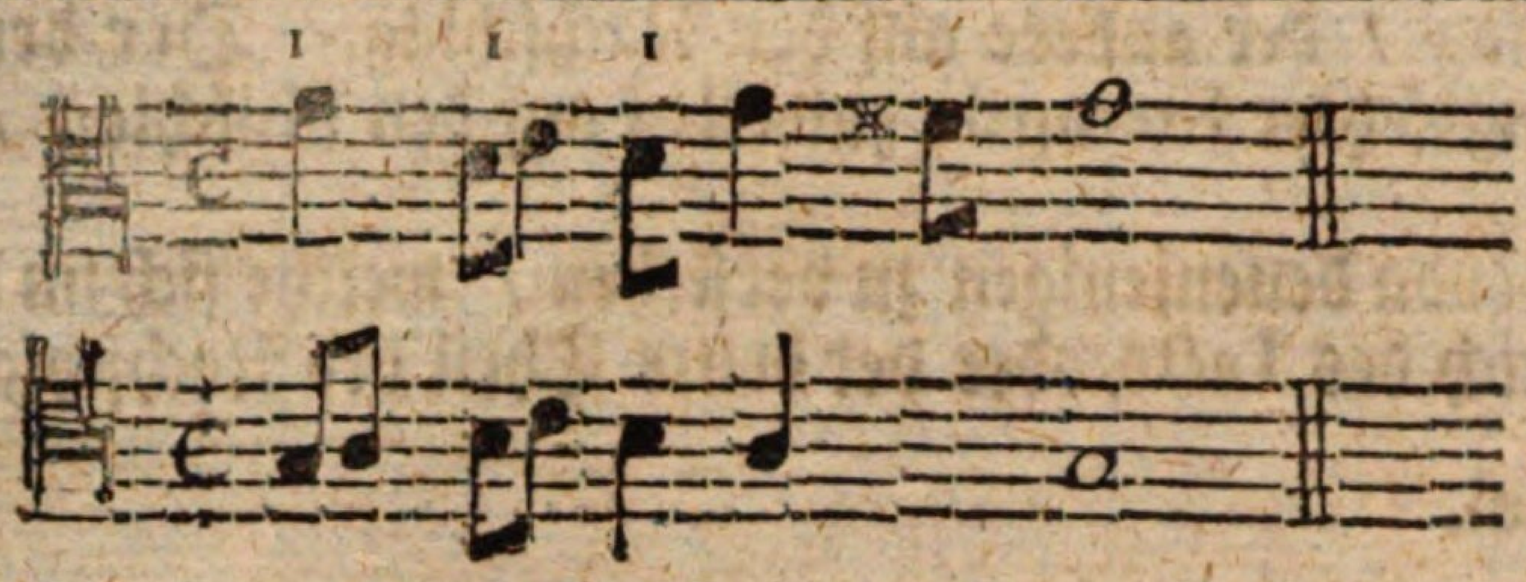
Wann aber das letzte Drittel die oberſte / oder die unterſte Noten iſt / alſo zwar / daß das Geſang nachgehends von jener gradatim abwärts / oder von dieſer aufwärts ſteiget / folgends der ob angeregte dritte Theil / oder Aufſtreich ober / oder unter ſich einen Conſonanten erfordert / ſo ſcheinet dieſer Aufſtreich / oder dritte Theil / nicht zwar dem Tact nach / ſondern wegen der Extremität / mehrers dem Anſchlag / weder dem Nachſchlag gleichförmig zu ſeyn / zumahlen auch dergleichen Extrema, eben wegen des Anſchlags vor keine durchgehende Noten mehr zu halten ſind.

Exempla.



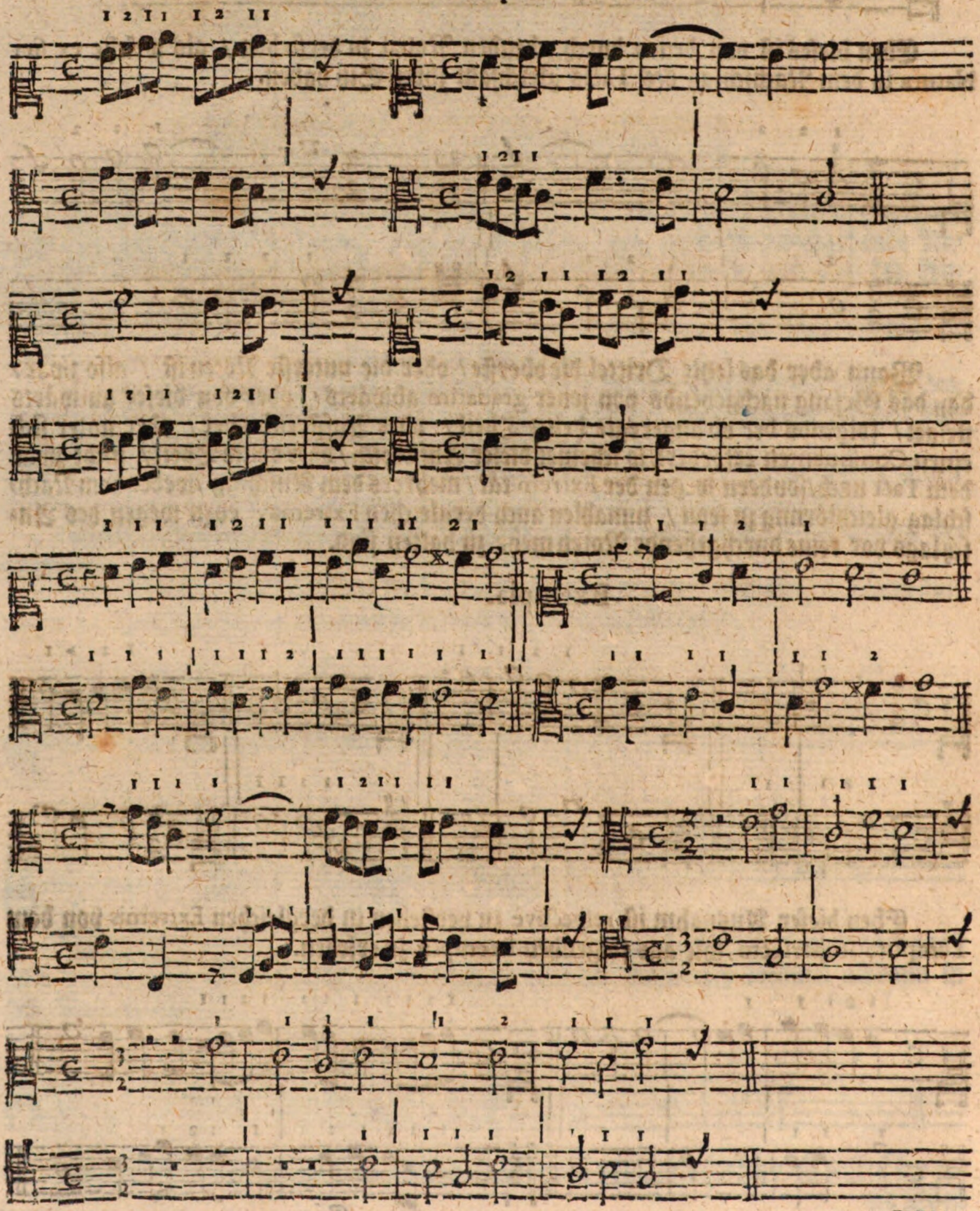
Eben dieſer Ausnahm iſt reſpectivè zu verſtehen in dergleichen Extremis von dem Tempore Imperfecto, wie aus folgenden Exemplis zu erſehen.





Ferners werden hierinn auch begriffen die ſpringende Noten/ ingleichen diejenige/ welche ein/ oder mehr Suſpir vor ſich haben/ zumahlen auch dieſe / ob ſie ſchon in den Nachſchlag des Tacts fallen/ von wegen des Springens/ oder des Anfalls vor anſchlagende Noten zu halten ſind.

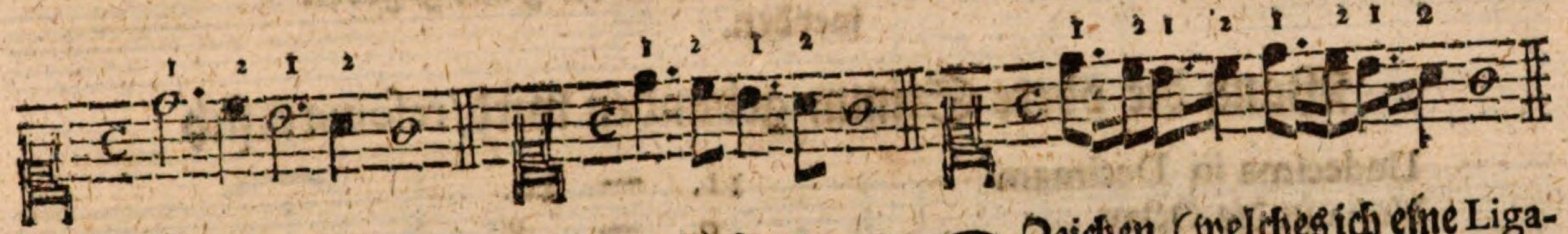
Exempla.



Allhier

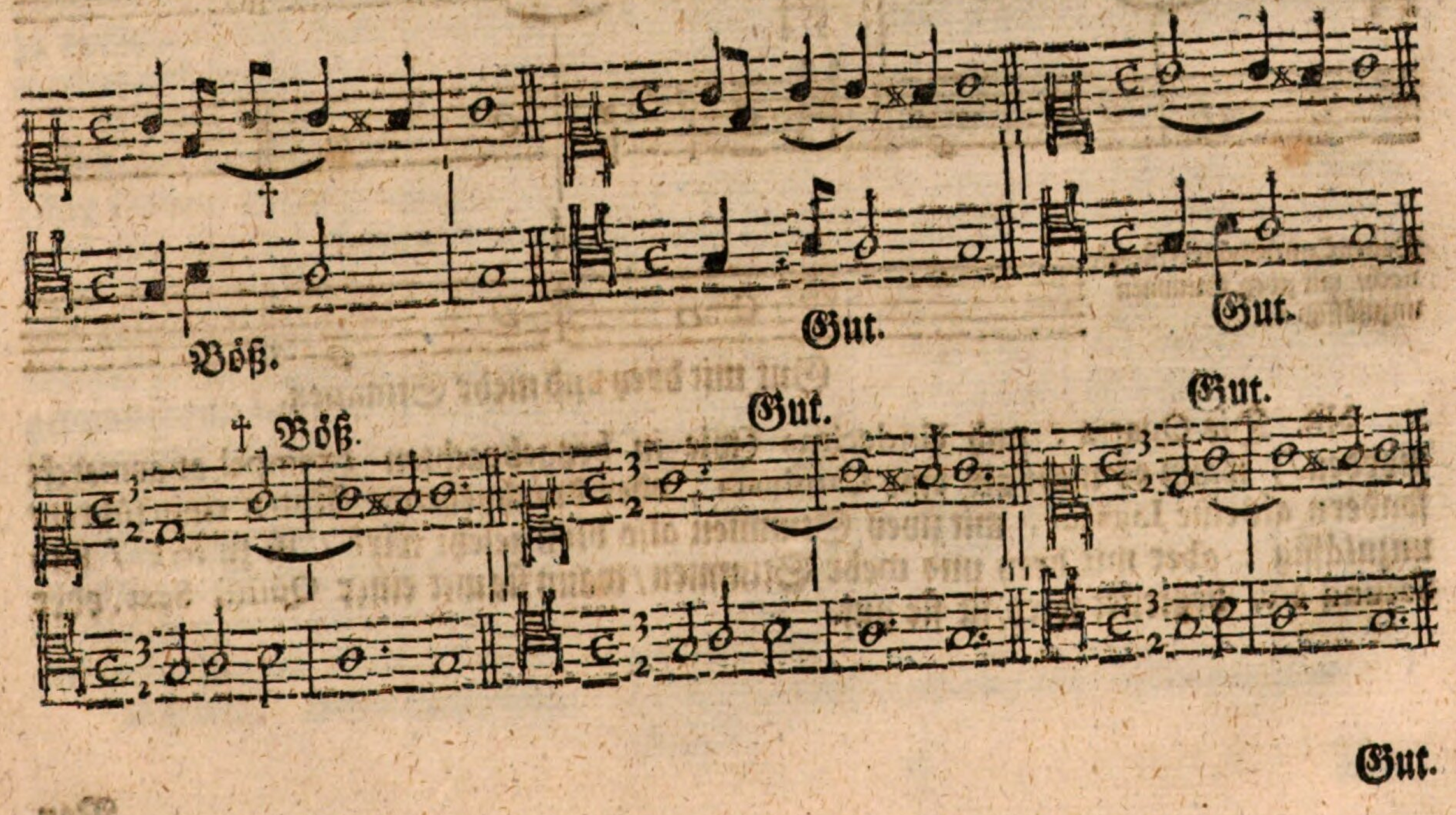
Allhier könte man mir einwerffen / und aus denen beygebrachten Exemplis dar-
thun / daß der Anſchlag / und der Nachſchlag zugleich mit einander können zu ſtehen
kommen / zumahlen in beyden Stimmen der Anſchlag / und der Nachſchlag zuweilen ſi-
mul & ſemel gegen einander bezeichnet zu ſehen ſind.
Hierauf antworte ich mit einer Unterſcheidung des Anſchlags ſecundùm Tempus
von dem Anſchlag ſecundùm Extremitatem Figuræ, und diſtinguire alſo. Der An-
ſchlag ſecundùm Tempus, oder dem Tact nach / kan mit dem Nachſchlag des Tacts nicht
eintreffen / das concedire ich; daß aber der Nachſchlag ſecundùm Tempus nicht könne
ſimul & ſemel zu ſtehen kommen mit dem Anſchlag einer Figur per Modum unius Ex-
tremi, vel viciſſim. Das widerſpreche ich. Zu mehrerer Erklärung dieſer Diſtin-
ction iſt zu wiſſen / daß der Anſchlag / oder Nachſchlag / dem Tact nach genommen /
unveränderlich / herentgegen der An oder Nachſchlag ſecundùm Figuram vel Vocem
veränderlich / und aus der Beſchaffenheit obangeregtem Umſtänden zu erkennen ſeye.
Iſt alſo weiters die Frag, wie in denen punctirten Figuren der Anſchlag von dem
Nachſchlag zu entſcheiden / und zu erkennen ſeye?
Antwort: Alldieweilen in denen nachfolgenden und andern dergleichen punctir-
ten Exemplis ſich das Punctum Augmentationis auf die vorgehende Noten beziehet /
(geſtaltſam es auch derſelben in Uniſono angehänget iſt /) gehöret ſolches folgends auch
zu dem vorher gehenden Anſchlag / ſodann die per gradum nachfolgende Noten zu dem
Nachſchlag.

Exempla.

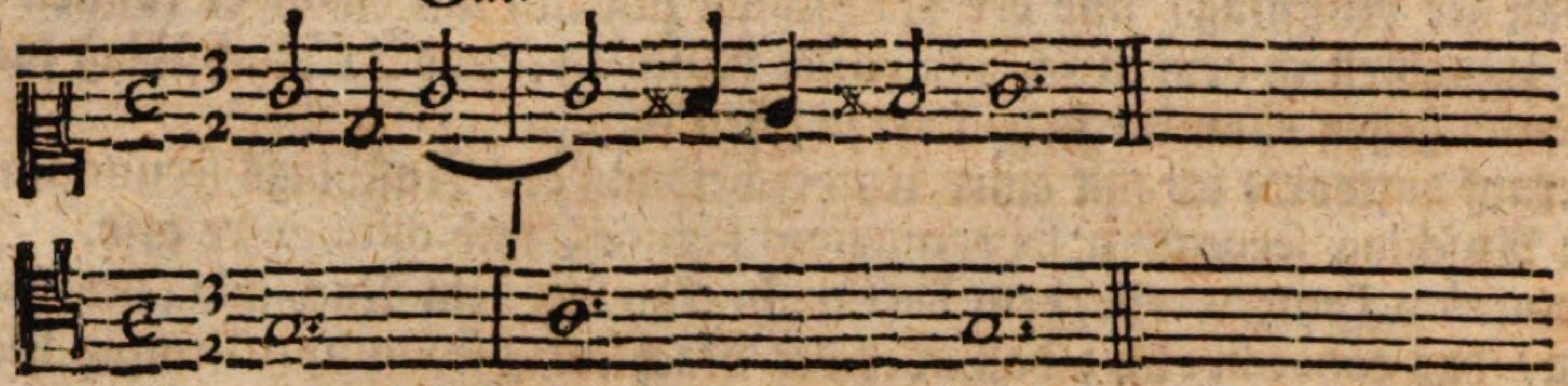


NB. Dieweilen auch oben von dieſem ‿ ⁀ Zeichen (welches ich eine Liga-
tur, oder Bindung in Senſu improprio und accommodo benahmſet /) Meldung beſche-
hen / iſt zu wiſſen / daß mit dieſer Ligatur (welches gleich einem Band die Figuren / oder
Noten zuſammen bindet) keine gröſſere Figur an eine mindere vorgehende / wohl aber
herentgegen eine kleinere an die vorgehende gröſſere / oder gleiche an die gleiche könne
angebunden werden / ſintemahlen aus dem Liecht der Natur erhellet / daß das Gröſſere
niemahlen von dem Kleinern / ſondern vice verſa, das Kleinere von dem Gröſſern könne
begriffen werden.

Exempla.



Gut.



Damit ich dann/his præſuppoſitis, zu meiner vorhabenden Materi zuruck kehre/ ſo werden zu beſſerer Erkanntnus der Ligaturen hiemit in nachfolgenden Capiteln/ etliche Regeln/ die gebundene Diſſonanzen recht und wohl zu reſolviren / oder aufzulöſen/ vorgeſchrieben.

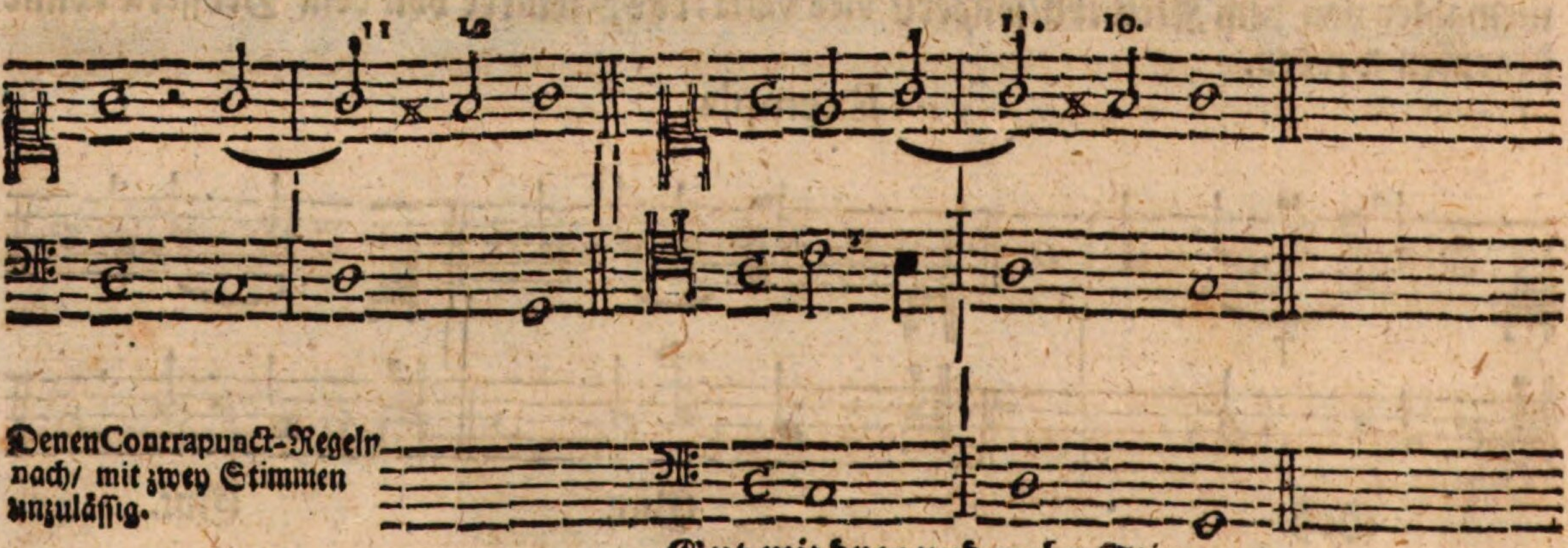
Das III. Capitel.

In welchen vor die Ligaturen / welche oben gebunden werden/ und bey denen die Fundamental-Stimmen unter der Reſolution ſich nicht bewegen/ folgende Regeln an die Hand gegeben werden.

Wann die obere Stimm gebunden wird/reſolviret ſich

Undecima in Decimam	11. —	10.
Nona in die Octav	9. —	8.
Septima in die Sext	7. —	6.
Quarta in die Terz	4. —	3.
Secunda in Uniſonum	2. —	1.

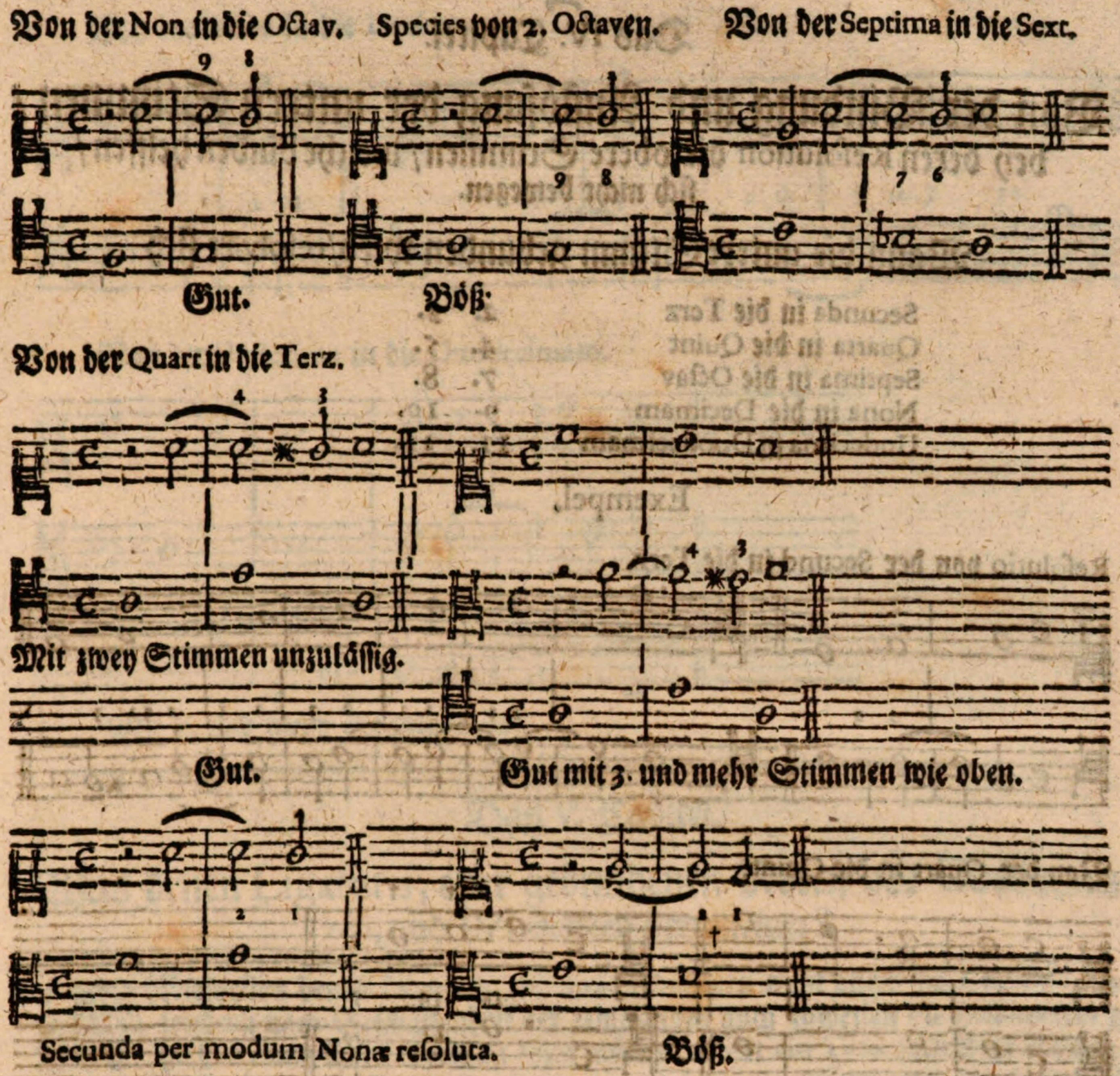
Exempla.



Denen Contrapunct-Regeln nach/ mit zwey Stimmen unzuläſſig.

Gut mit drey und mehr Stimmen.

NB. Die Quarta, und Undecima (wie in beygebrachten Exempel angemerckt worden/) wann es nicht als eine Cambiata, oder durchgehende Noten eingeführet/ ſondern als eine Ligatur, mit zwey Stimmen alſo bloß geſetzt wird / iſt zu leer / und unzuläſſig : aber mit drey und mehr Stimmen/wann ſie mit einer Quint, Sext, oder Secund &c. begleitet wird/iſt ſie gut.



NB. Dieweilen ich erſt oben in denen letzten Exemplis die Secund, wie eine Non reſolvirt, vorgeſtellet/ möchte einer fragen / ob dann Secunda und Nona (als Ligaturæ zu verſtehen) mit ihren Compoſitis und Decompoſitis nicht allezeit gleich ſollen tractirt werden/um weilen eben die Nona ein repetirte Secund?

Hierauf antworte ich cum diſtinctione, oder mit einer Unterſcheidung / und ſage/ daß/ wann die obere Stimm gebunden wird / in dieſem Verſtand Nona und Secunda (ihre Diſtanz ausgenommen) quô ad modum ligandi & ſolvendi gleich ſeyn. Gleichfalls gieb ich zu / wann die untere Stimm (wie nachgehends Cap. 4. wird zu ſehen ſeyn) gebunden wird / daß die Nona mit der Secund abermahl in der Weis zu binden / und aufzulöſen zutreffe. Daß aber die Non, als die obere Stimm gebunden / mit der Secund in der untern Stimm gebunden/oder vice verſa, die Secund, als die obere Stimm gebunden mit der Non in der untern Stimm gebunden quò ad modum ligandi & ſolvendi übereins komme/widerſpreche ich. Den Unterſchied in Modo ſolvendi legen beyde Tabellen klar vor die Augen/werden es auch nachgehends die zu jeder Gattung der Ligaturen beyſtimmende Conſonanten weiſen. Eben dieſer Unterſchied oder Gleichheit ſub eodem vel diverſo reſpectu iſt zu beobachten / zwiſchen der ligirten Quarta und Undecima &c. Septima und Decima Quarta &c. Wie auch zwiſchen der Secunda der erſten / und Secunda der andern Tabell. Zwiſchen der Quarta und Quarta. Septima und Septima. Nona und Nona. Undecima und Undecima &c. obverſtandner maſſen.

Das IV. Capitel.

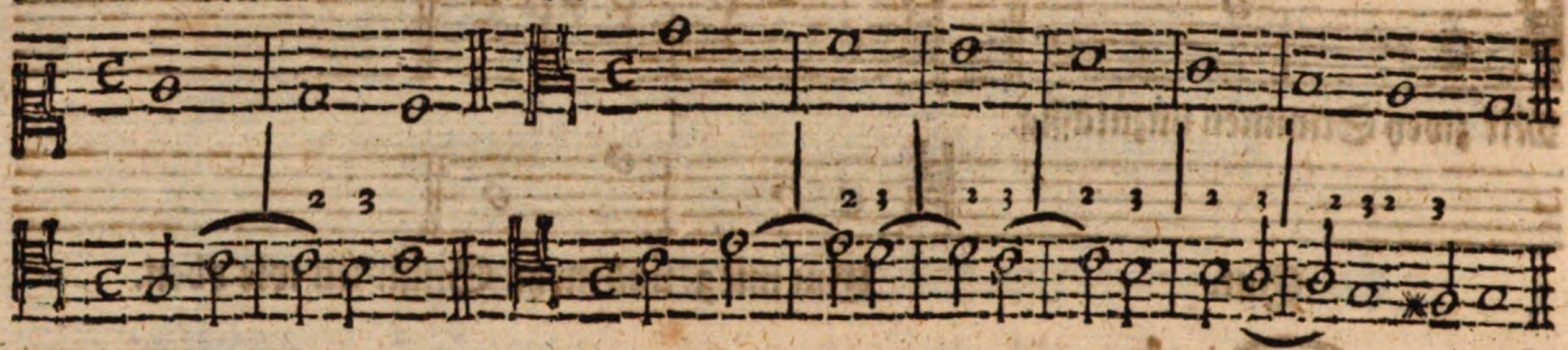
Von der Bindung und Aufloͤſung der untern Stimmen / bey deren Reſolution die obere Stimmen / welche binden helffen / ſich nicht bewegen.

Wann die untere Stimm gebunden wird / reſolvirt ſich

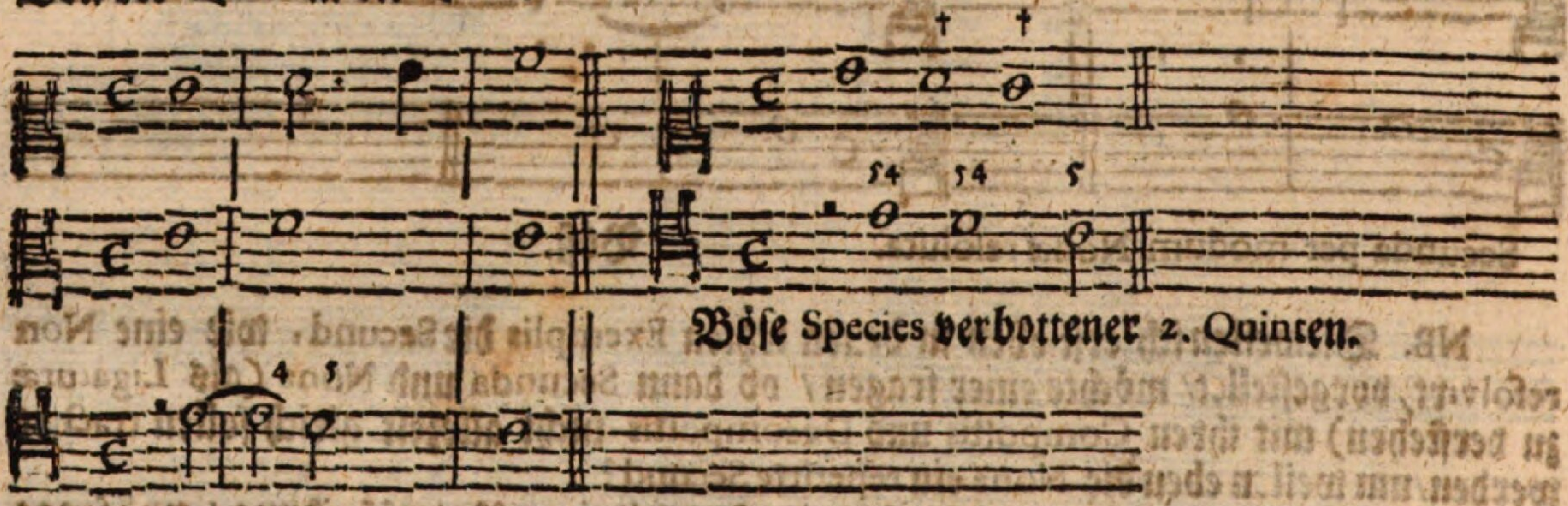
Secunda in die Terz	2.	3.
Quarta in die Quint	4.	5.
Septima in die Octav	7.	8.
Nona in die Decimam	9.	10.
Undecima in Duodecimam	11.	12.

Exempel.

Reſolutio von der Secund in die Terz.



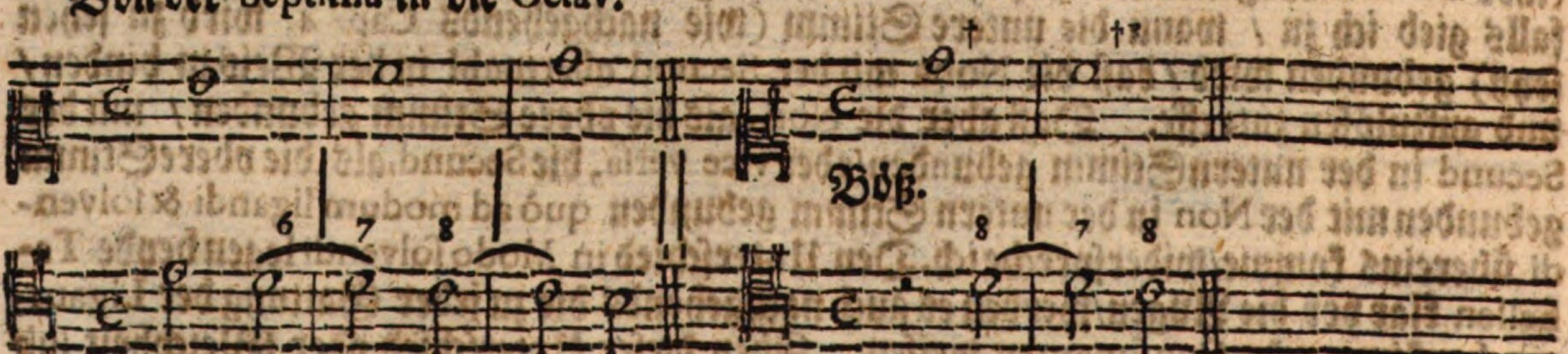
Von der Quart in die Quint.



Boͤſe Species verbottener 2. Quinten.

Gut mit 3. und mehr Stimmen.

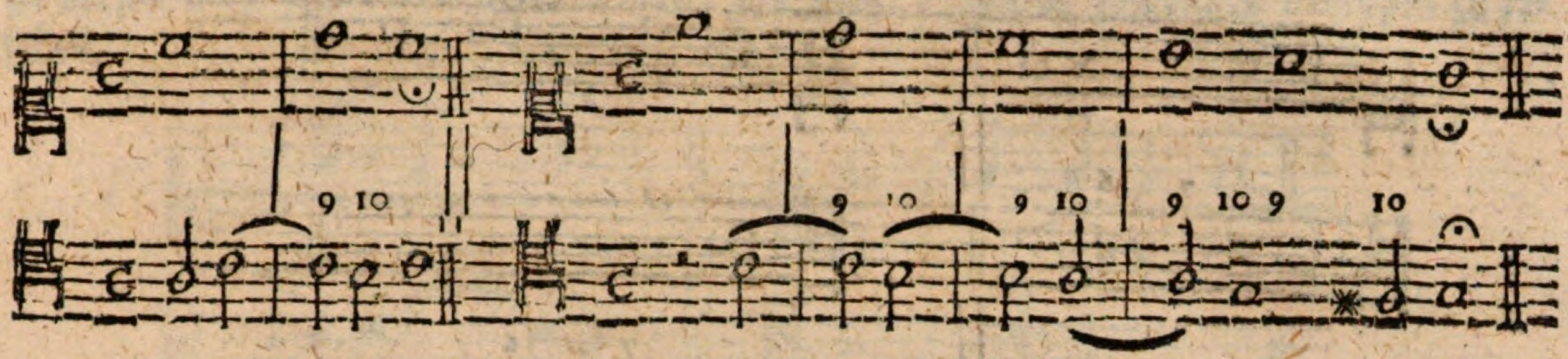
Von der Septima in die Octav.



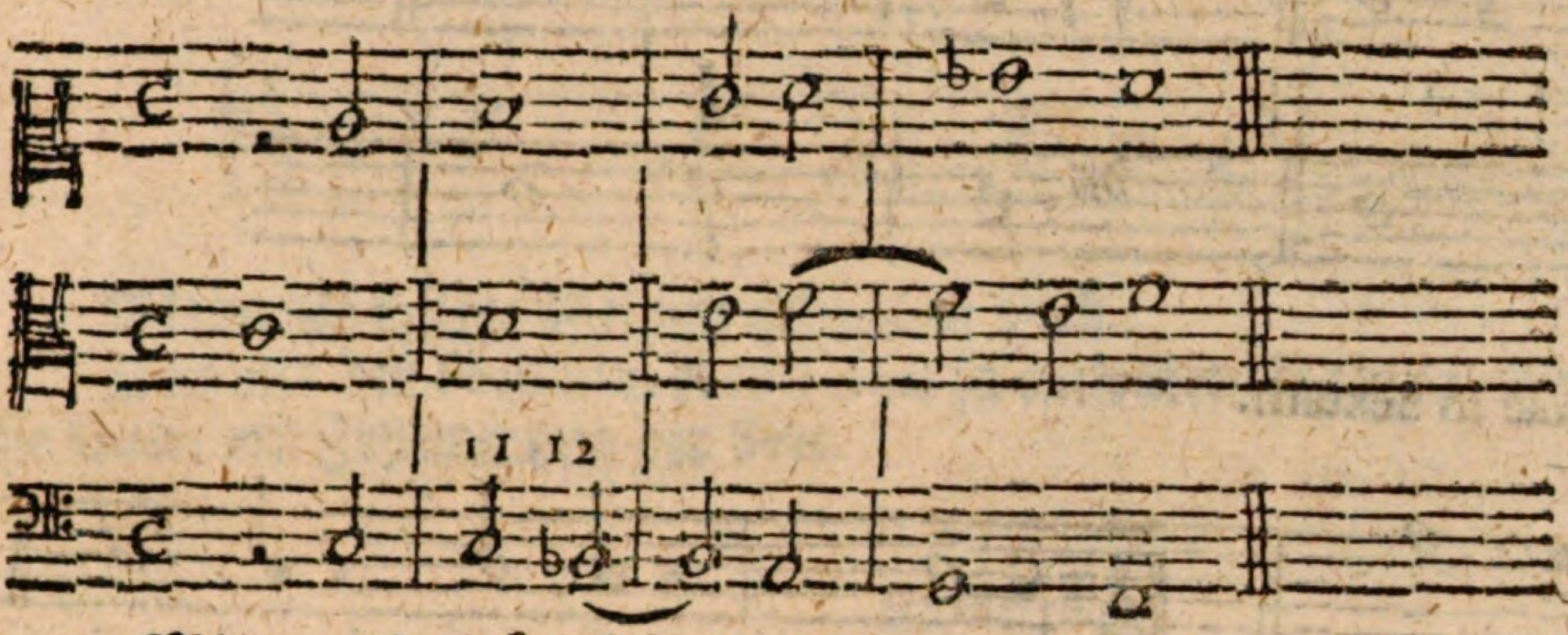
Species von 2. Octaven.

Von

Von der Nona in die Decimam.



Von der Undecima in die Duodecimam.



Mit 3. und mehr Stimmen gut.

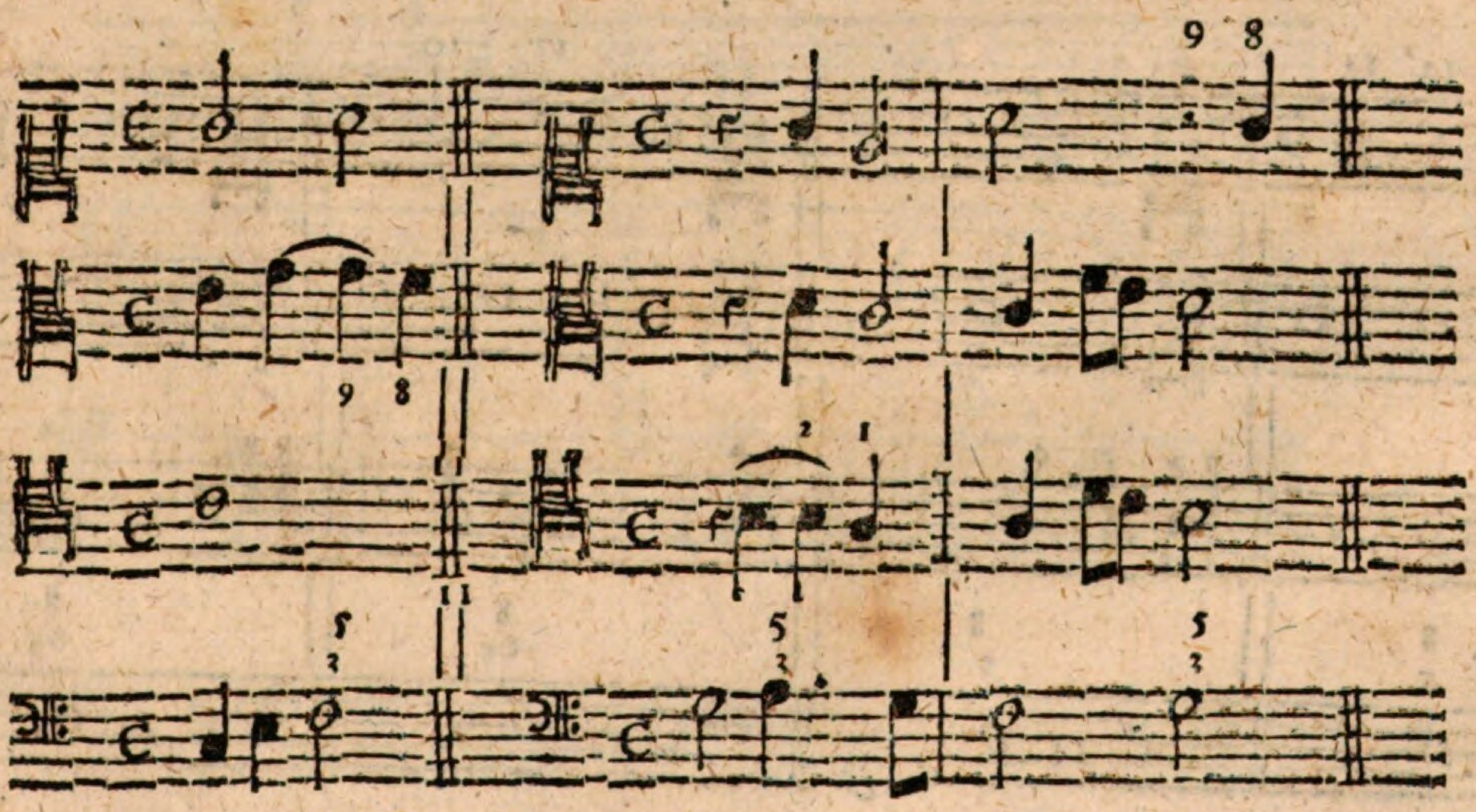
Das V. Capitel.

Was denen Ligaturis, oder gebundenen Noten vor Conſonanzen, und Diſſonanzen beyzuſetzen?

Alldieweilen denen Ligaturis, mit mehr Stimmen nicht allein die Conſonantes, ſondern nach Beſchaffenheit der Umſtänden auch zuweilen die Diſſonantes zu helffen, und ihren Beytrag thun müſſen / hat ein Tyro hiemit zu erſehen / was hierinfalls jede Species vor Conſonanten und Diſſonanten nebenzu annehme / und erfordere.

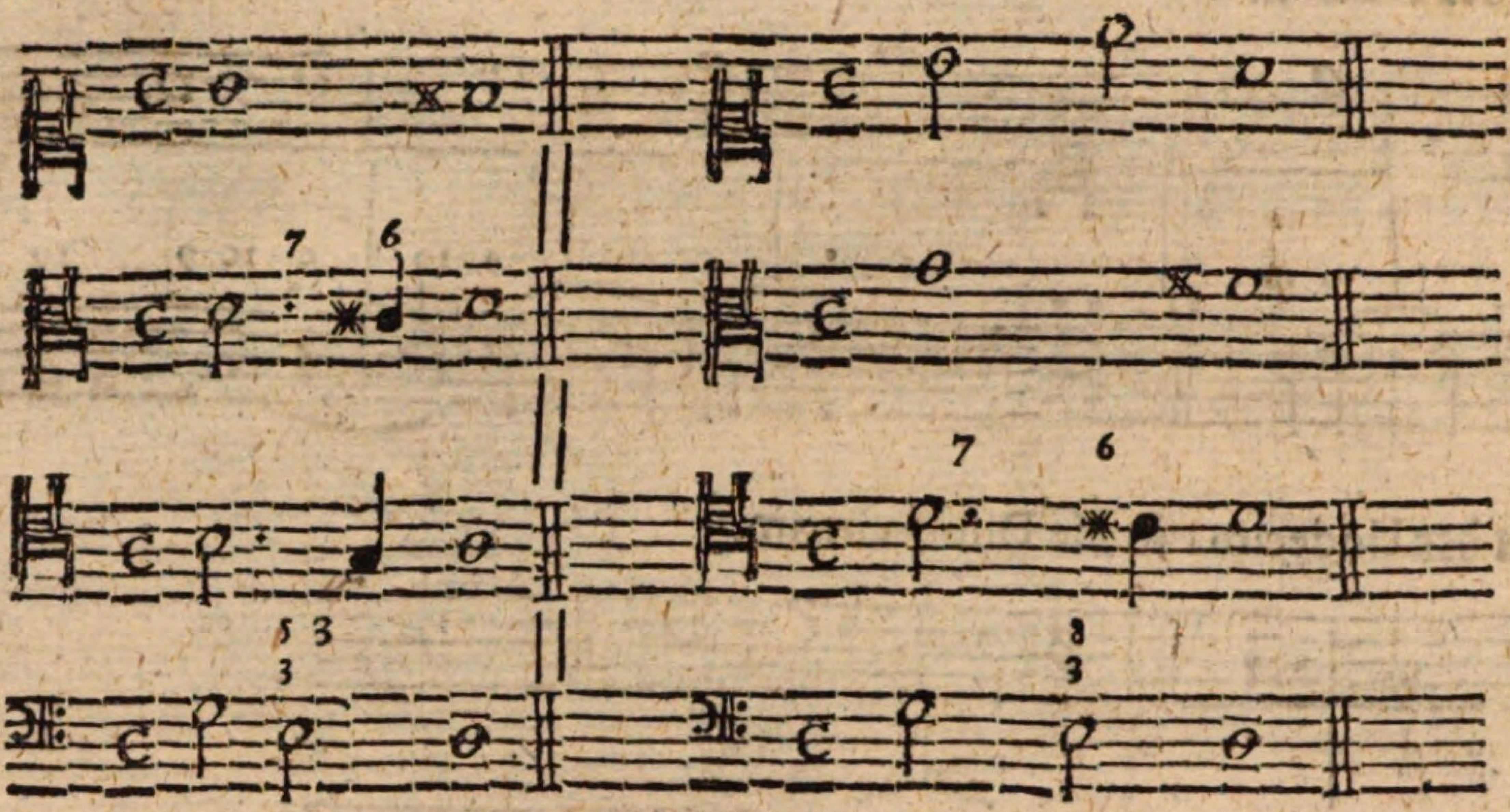
Wann die Notæ Ligatæ oben gebunden.

Iſt der Nonæ, oder Secundæ zuzugeben die Tertia, und Quinta, in forma ſimplici vel compoſita. NB. Dieſer Zuſatz iſt auch bey denen nachfolgenden Anleitungen zu beobachten.

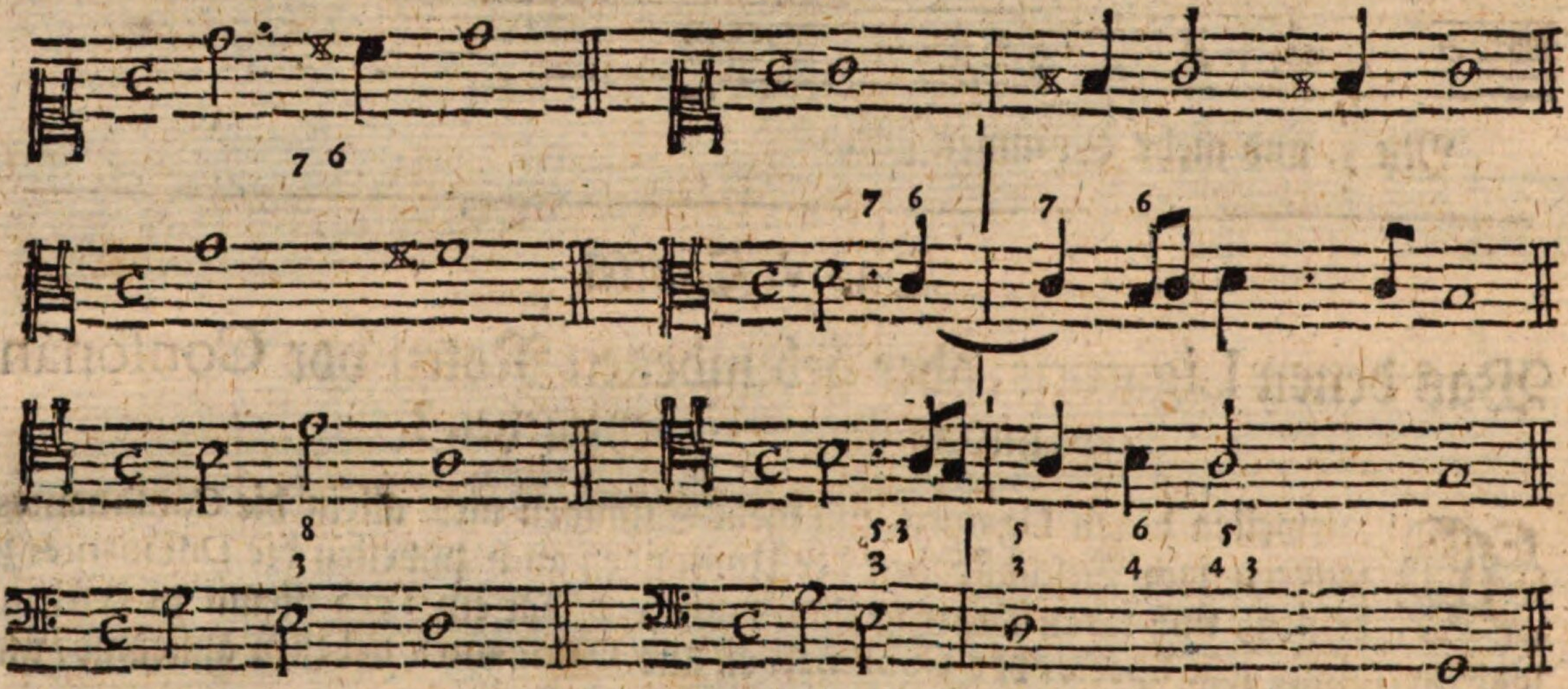


Reſolutio Nonæ in Octavam. Secundæ in Uniſon. Nonæ in Octavam.

Der Septimæ accompagniret die Tertia, Quinta, wie auch die Octav.

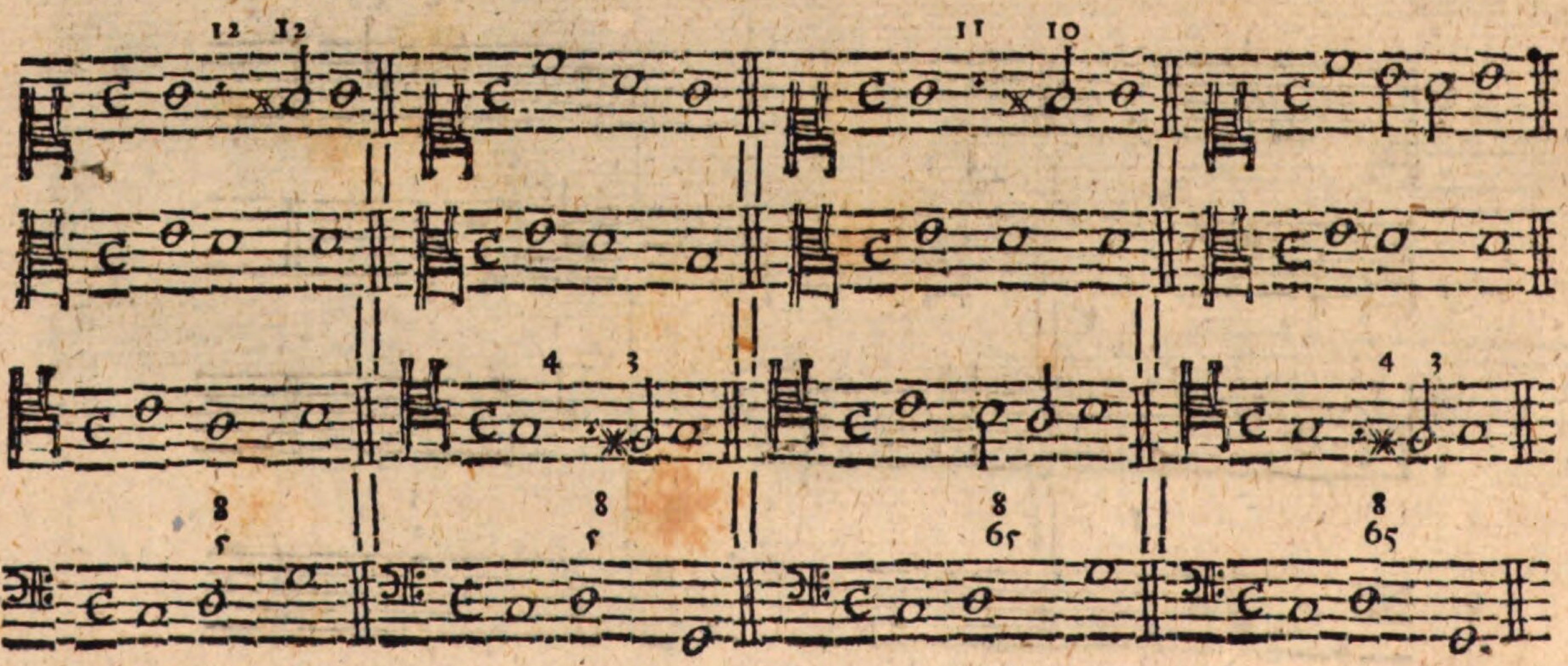


Reſolutio Septimæ in Sextam.

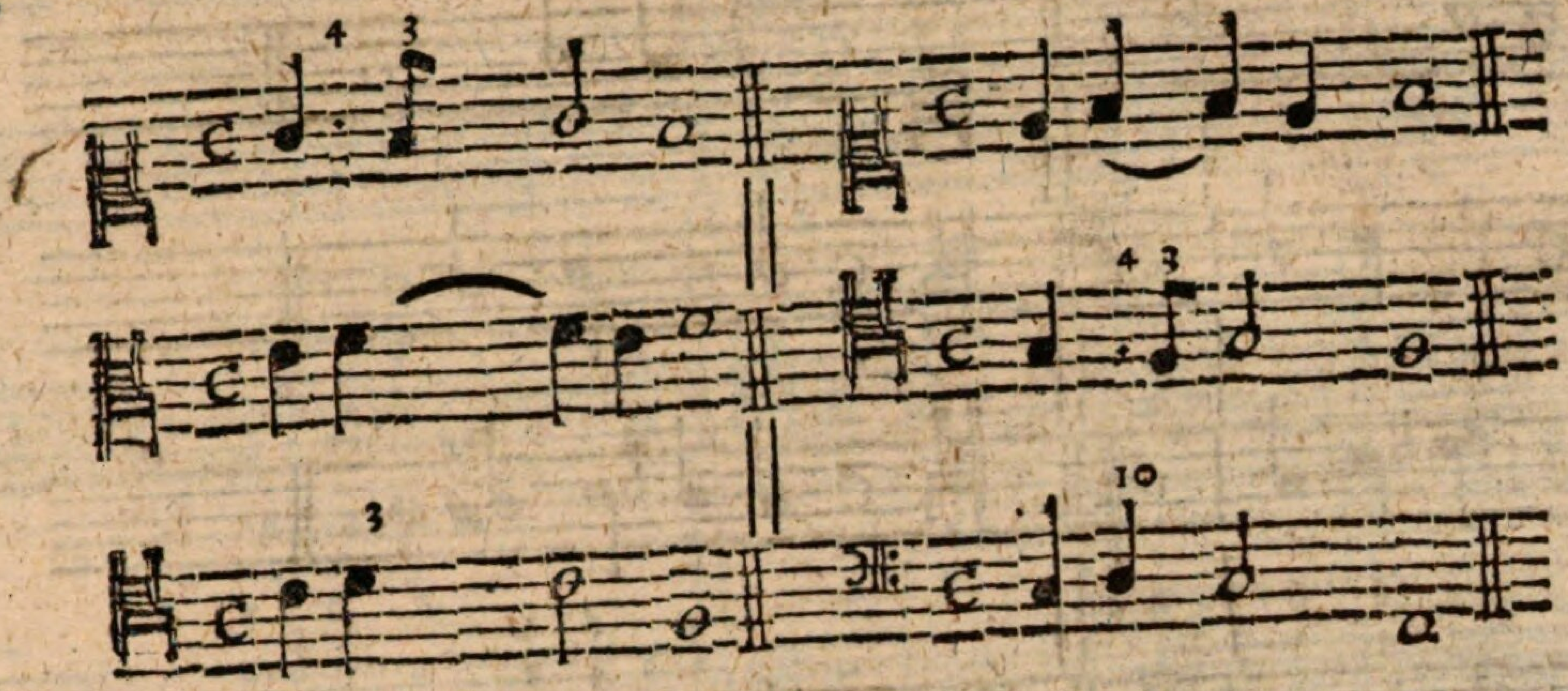


Der Quartæ und Undecimæ kommet zu entweders die Quint, oder die Sext, ſamt der Octav.

Exempla.



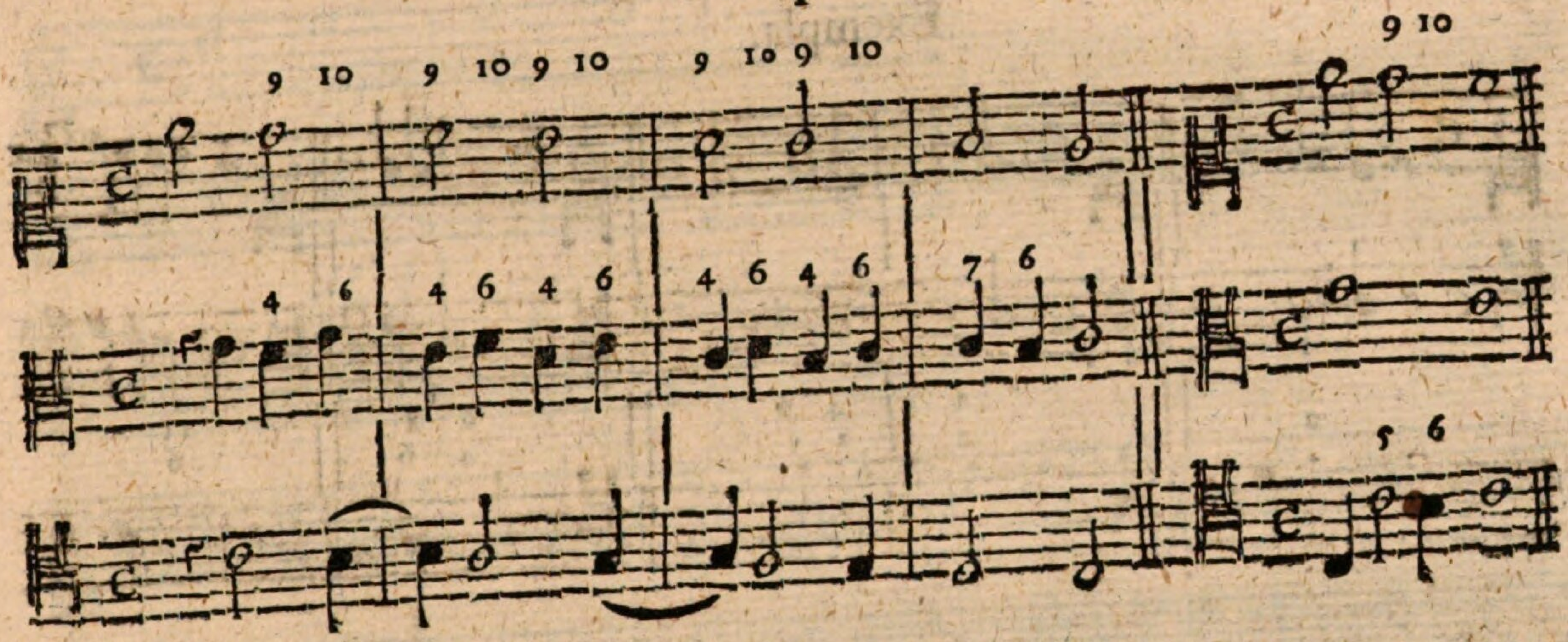
Es accompagniret auch zuweilen zur Quart (eben dieſes iſt von der Undecima zu verſtehen/) die Tertia oder Decima gar wohl / wie in folgenden Exemplis zu erſehen.



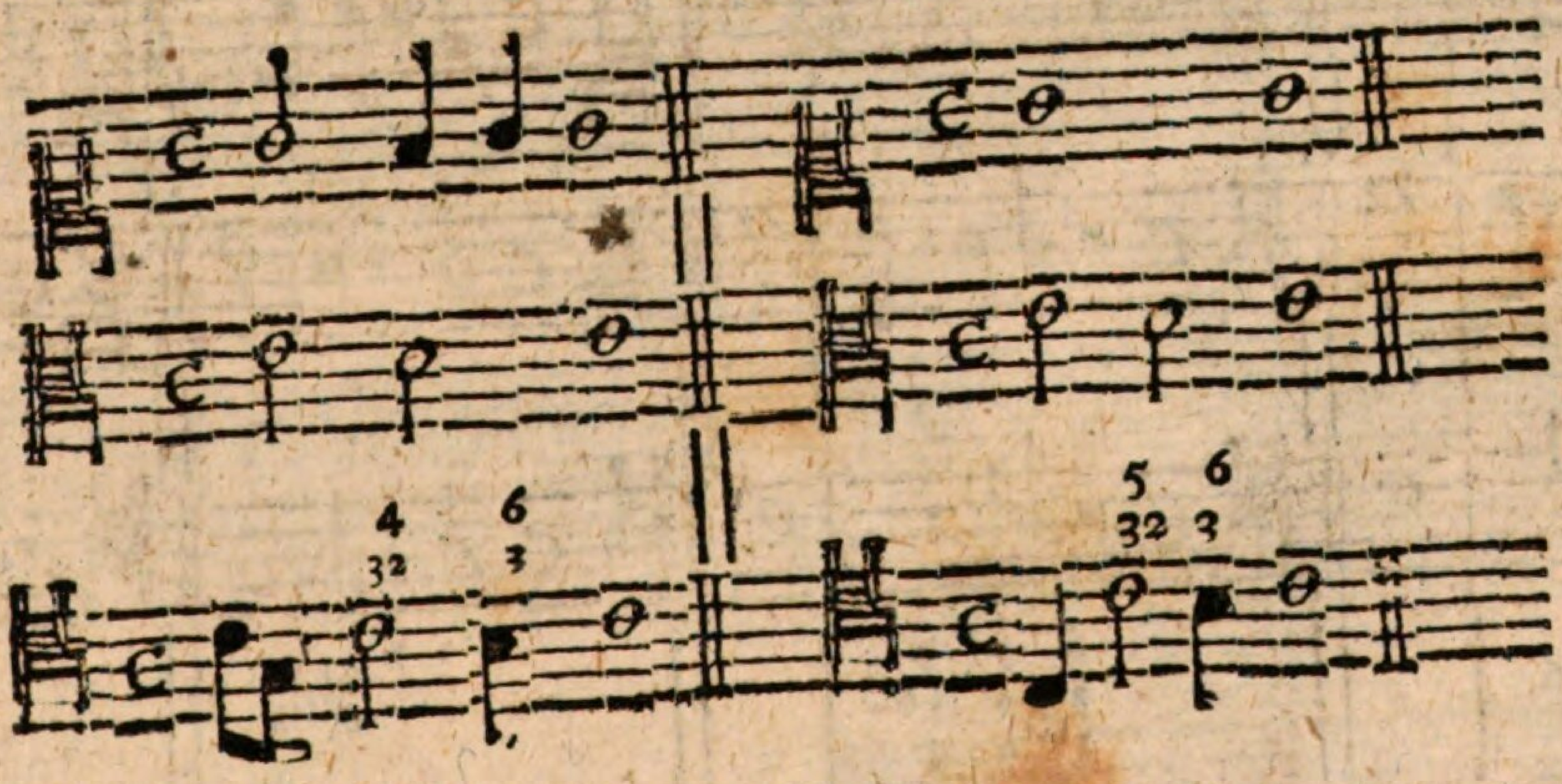
Wann die untere Stimm gebunden wird.

Kommet der Secundæ, oder Nonæ zu entweder die Quart, oder Quint allein/ oder die Quart mit Zuſtimmung der Sext.

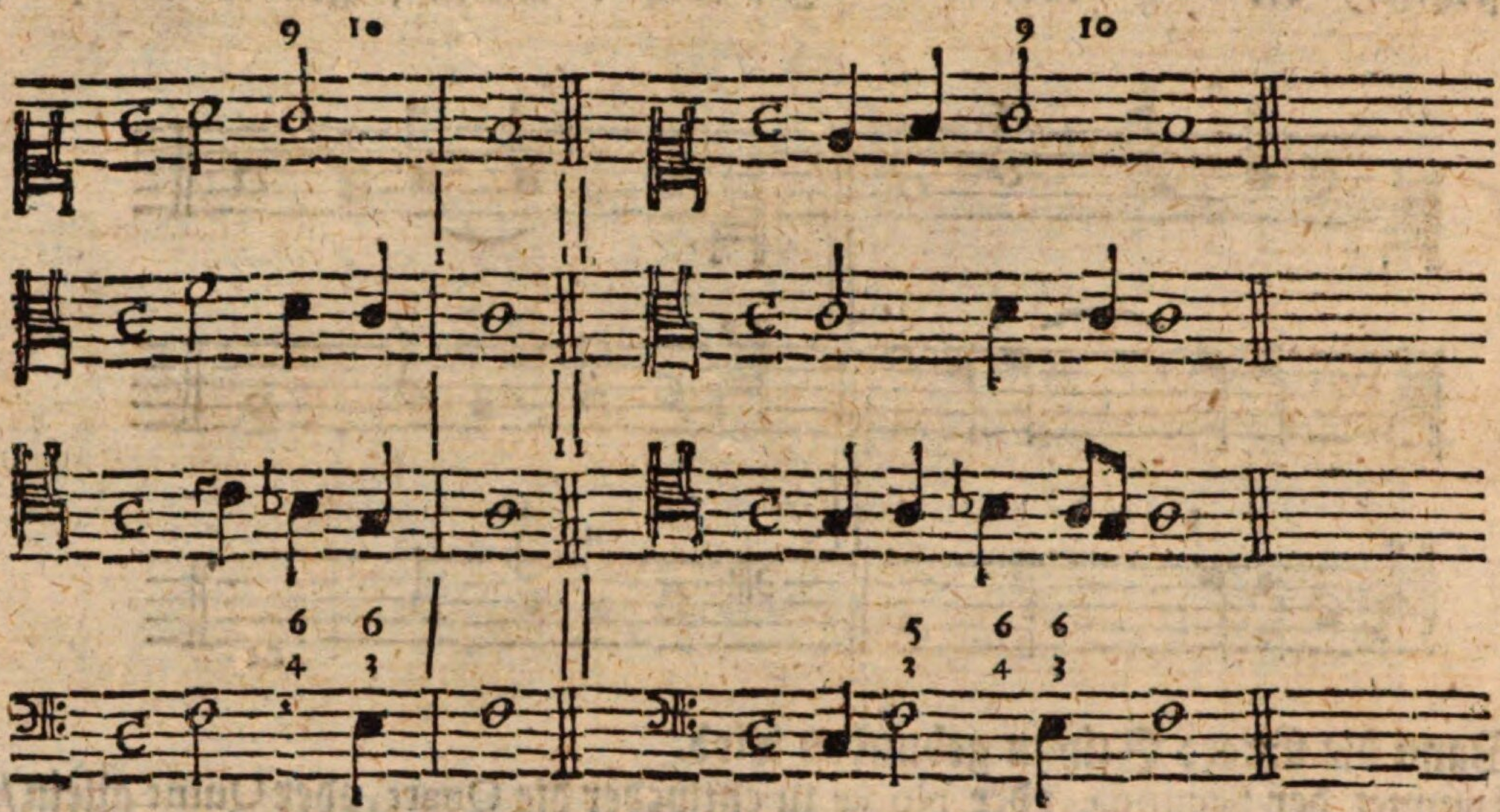
Exempla.



Exempla.

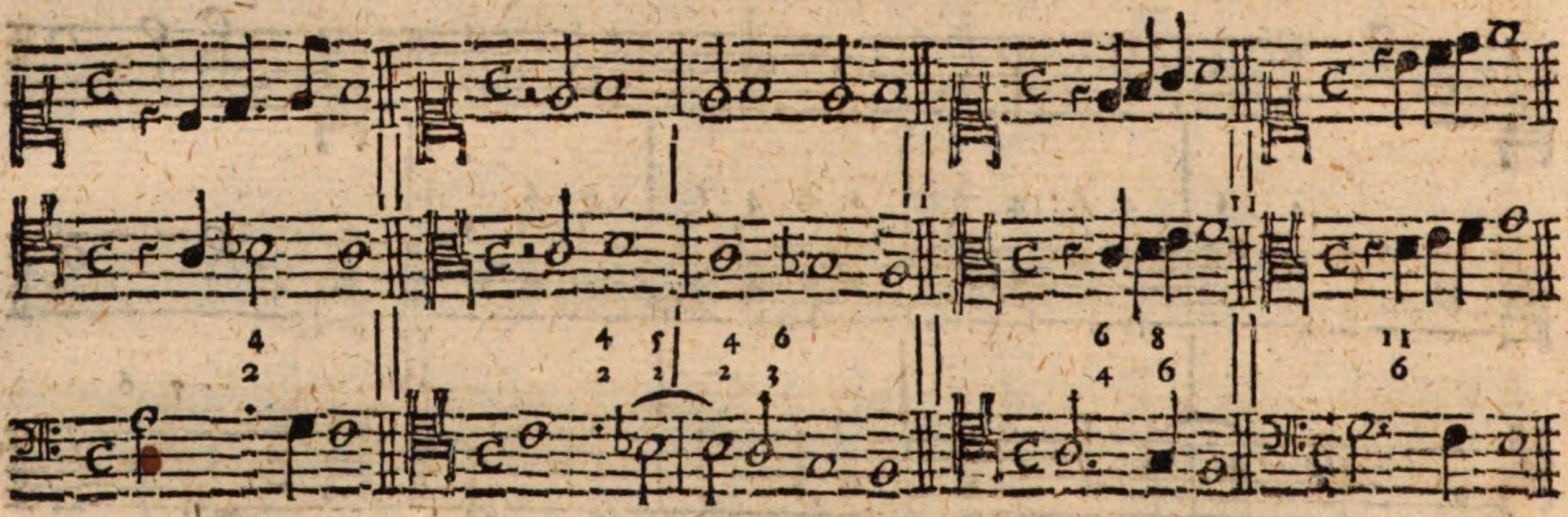


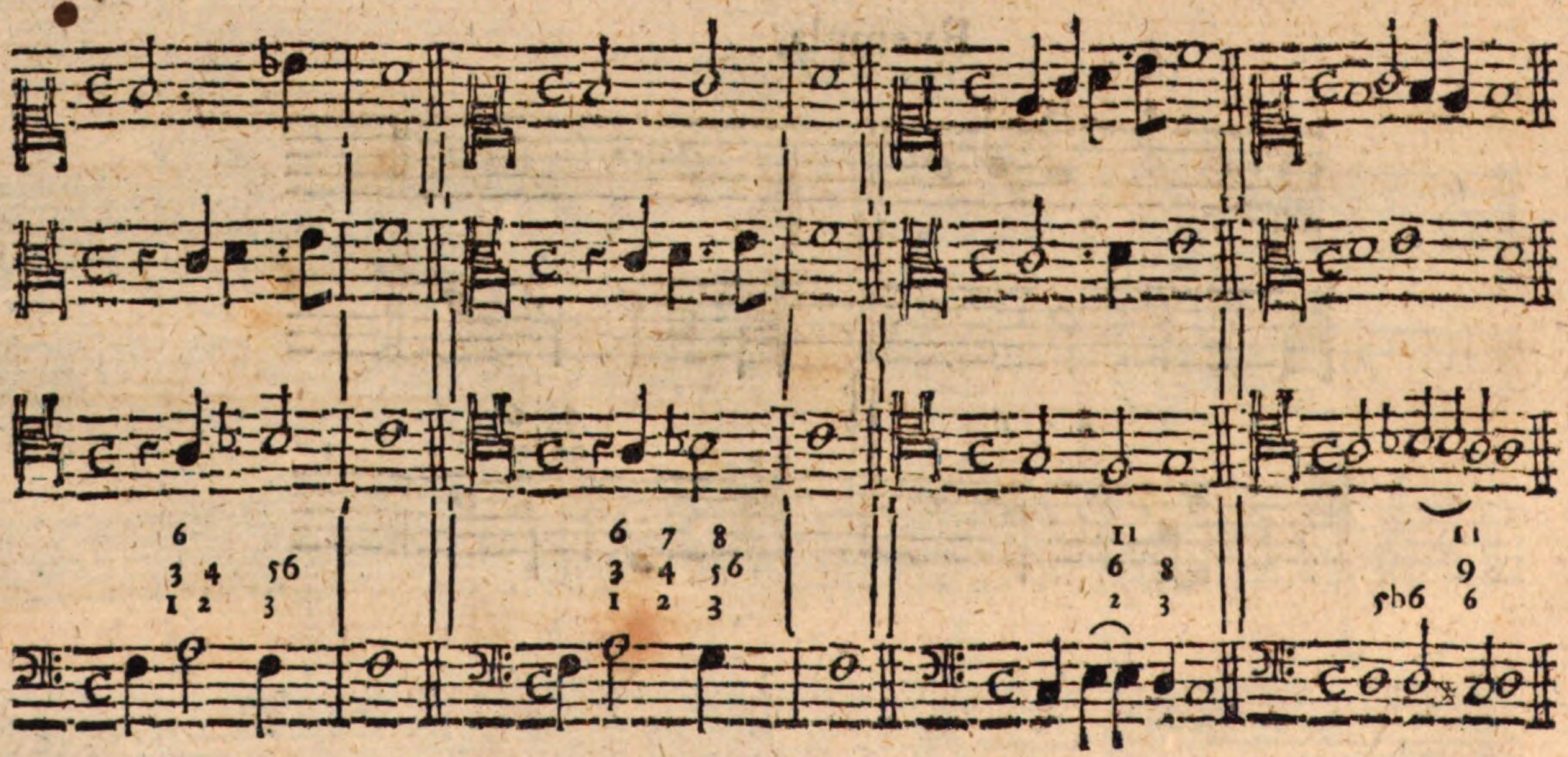
Exempla.

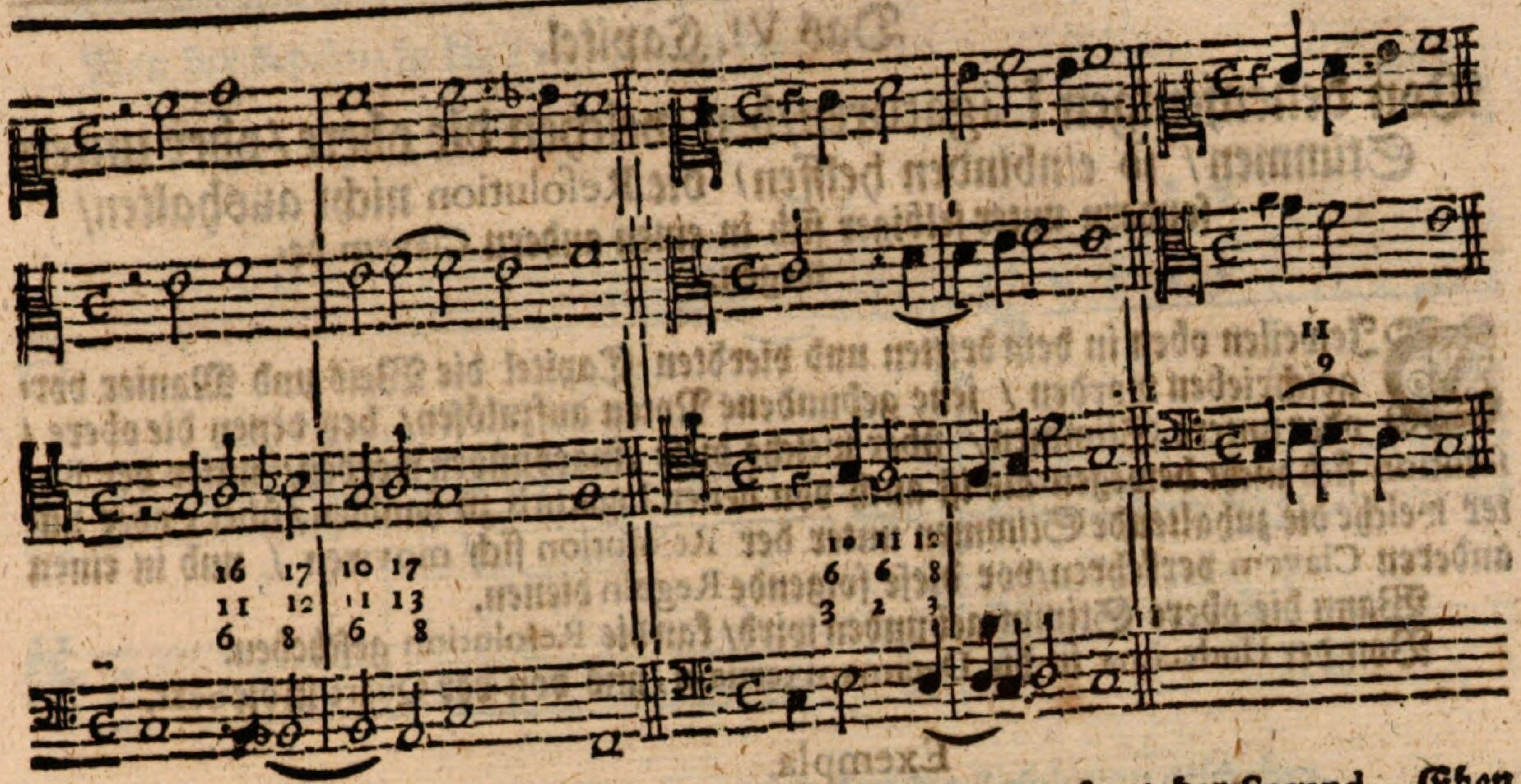


Der Quartæ und Undecimæ wird zugegeben die Secund, oder die Sext. Auch die Secund ſamt der Sext, oder die Secund ſamt der Septima.

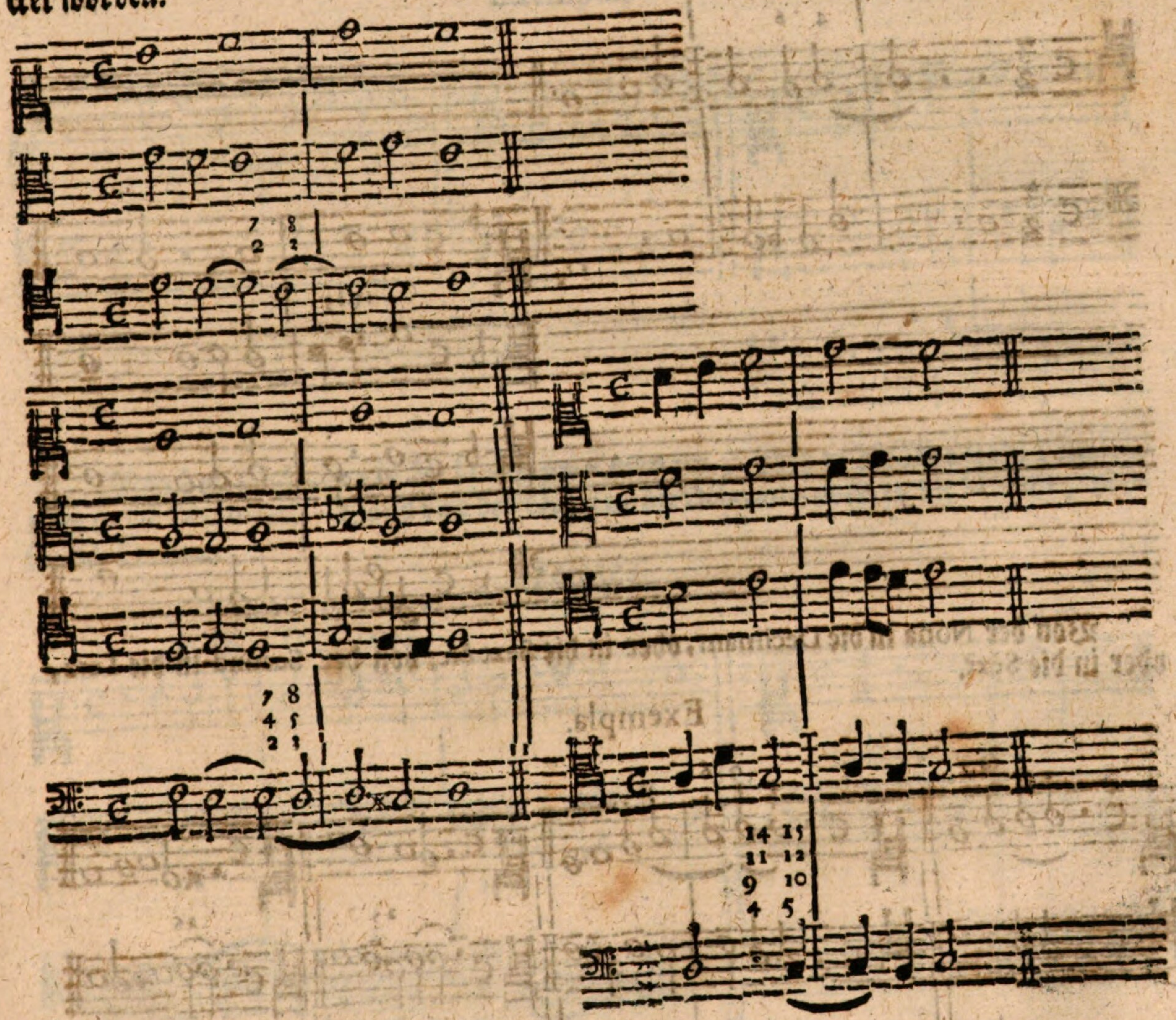
Exempla.







Zur Septima geſellet ſich die Secund, oder die Quart, ſamt der Secund. Eben dieſes iſt reſpectivè von denen Compoſitis zu verſtehen/ wie bereits ſchon oben angemercket worden.



Das VI. Capitel.

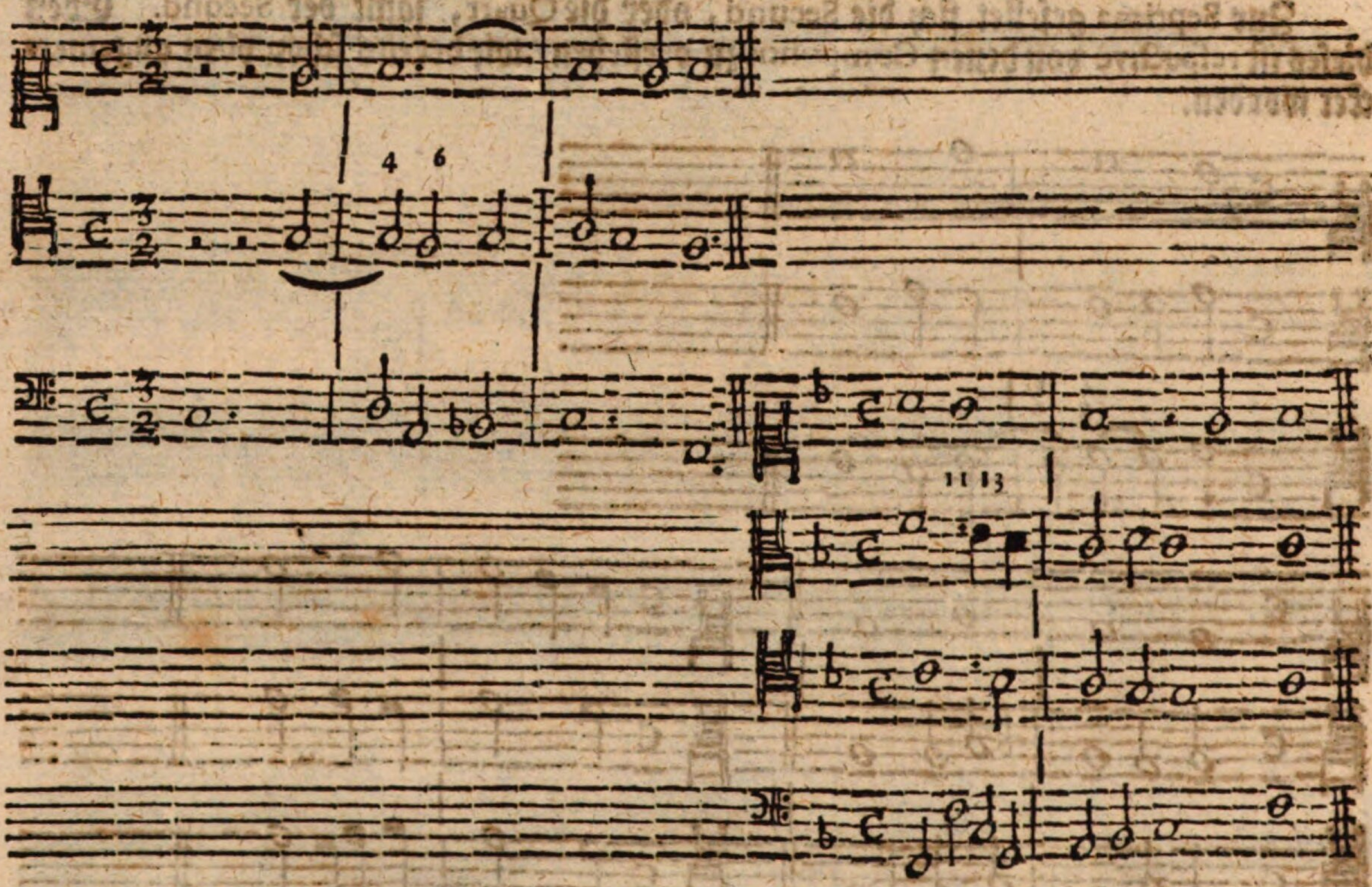
Von denenjenigen Ligaturen/bey welchen die obere/oder untere Stimmen/ ſo einbinden helffen/ die Reſolution nicht aushalten/ ſondern unter ſelbiger ſich in einen andern Clavem bewegen.

Dieweilen oben in dem dritten und vierdten Capitel die Weis und Manier vorgeſchrieben worden / jene gebundene Noten aufzulöſen/ bey denen die obere / oder untere Stimmen / über welche dieſe eingebunden werden/ unter der Reſolution ſich nicht bewegen/ als iſt auch von denen Ligaturis zu handlen / über/ oder unter welche die zuhaltende Stimmen unter der Reſolution ſich moviren / und in einen anderen Clavem verkehren/ vor dieſe folgende Regeln dienen.

Wann die obere Stimm gebunden wird/ kan die Reſolution geſchehen.

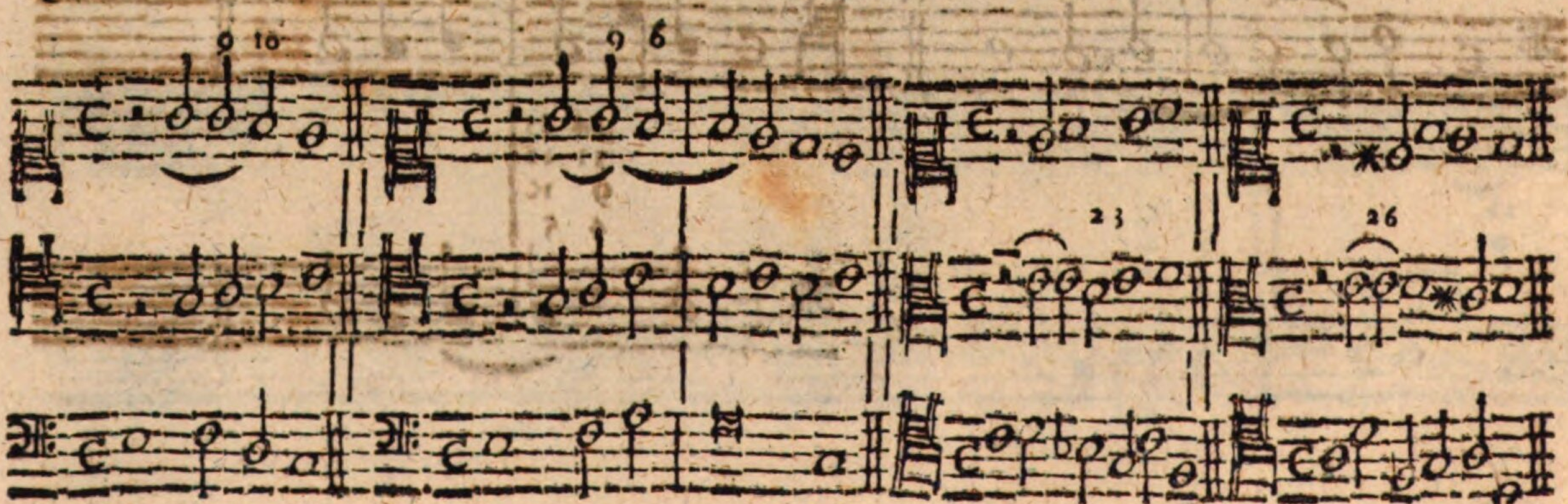
Von der Undecima in die Decimam tertiam, und von der Quart in die Sext.

Exempla.



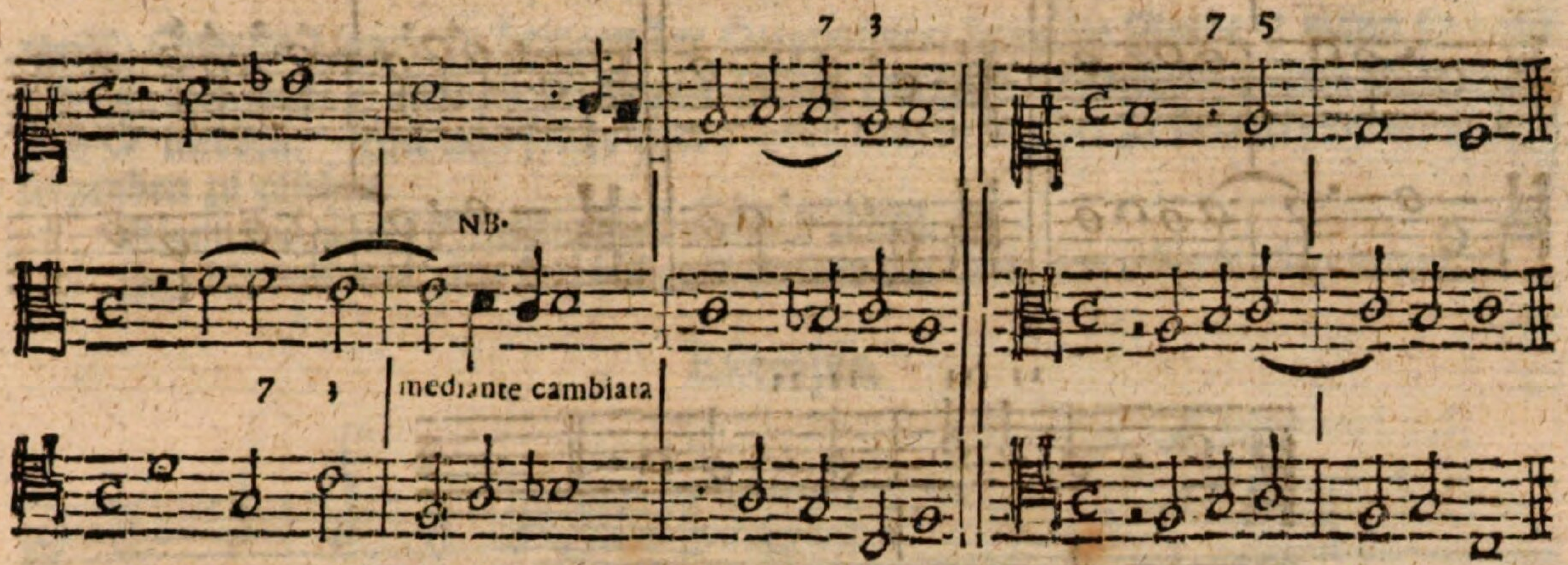
Von der Nona in die Decimam, oder in die Sext &c. von der Secund in die Terz, oder in die Sext.

Exempla.



Von der Septima in die Terz, oder in die Quint.

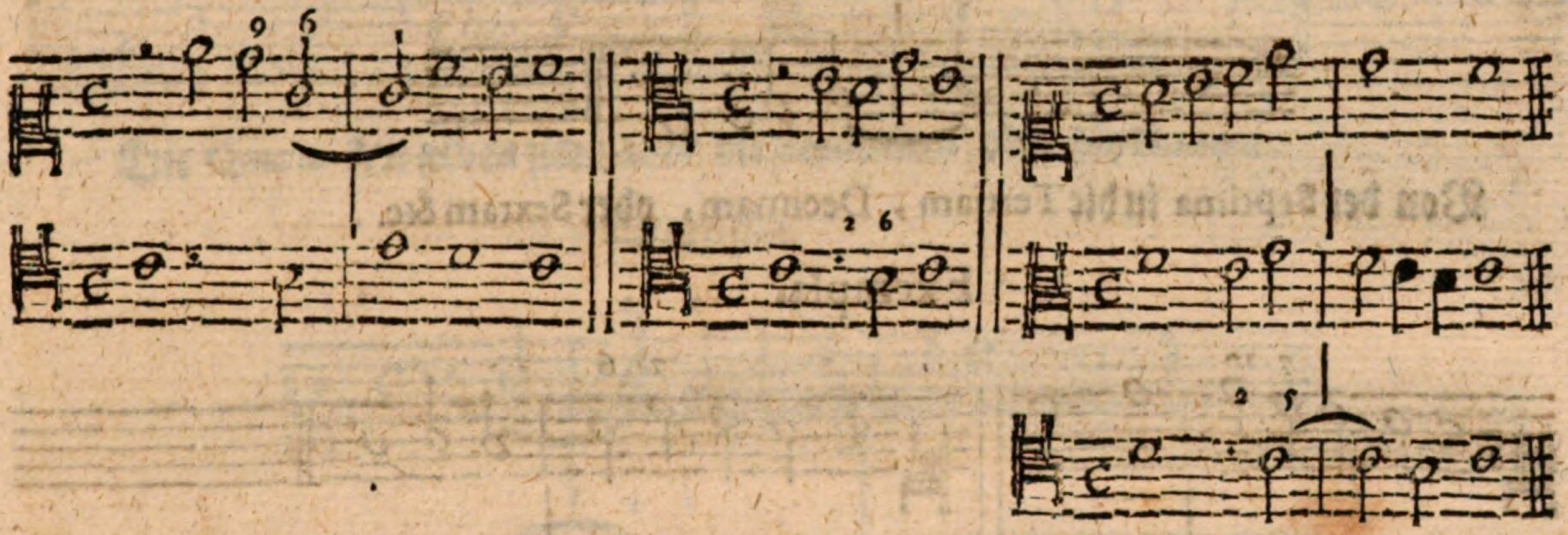
Exempla.



Wann die untere Stimm gebunden wird/kan die Reſolution geſchehen.

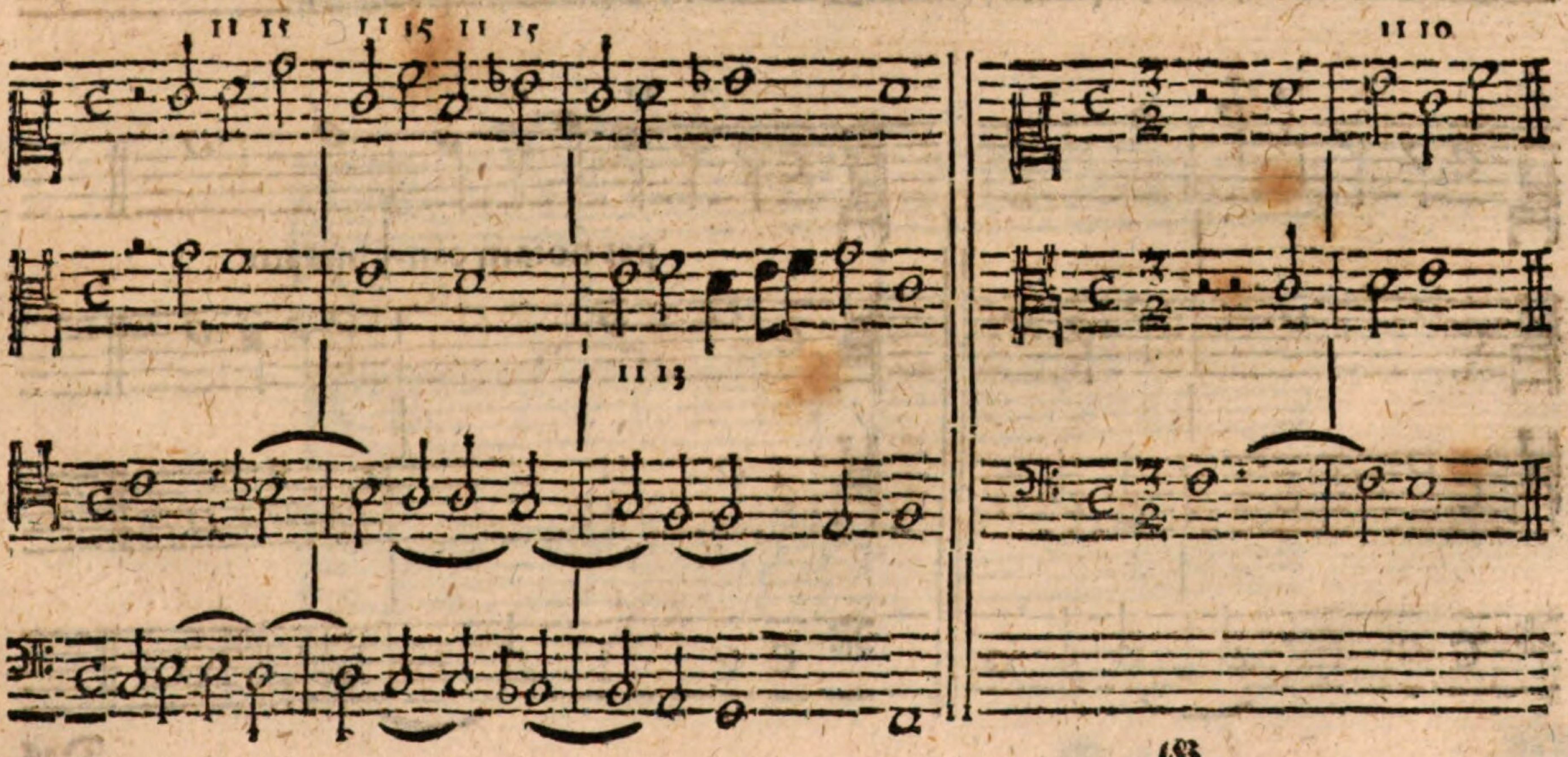
Von der Non, wie auch von der Secund in die Sext. Mit mehr Stimmen wohl auch in die Quint.

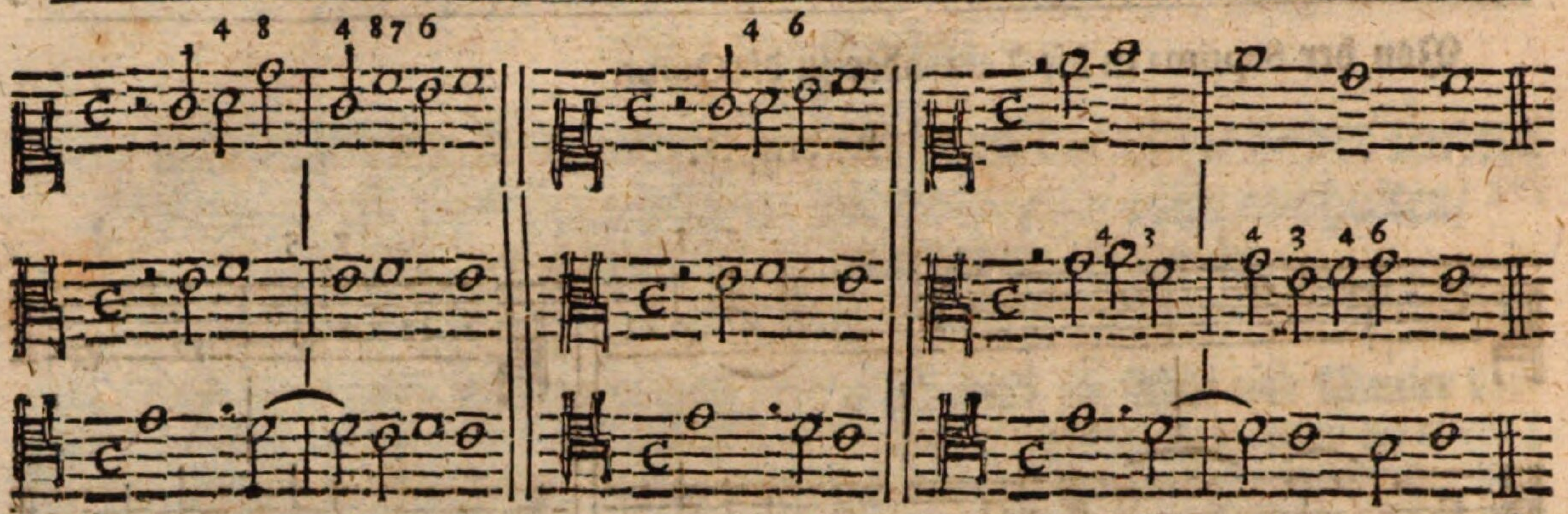
Exempla.

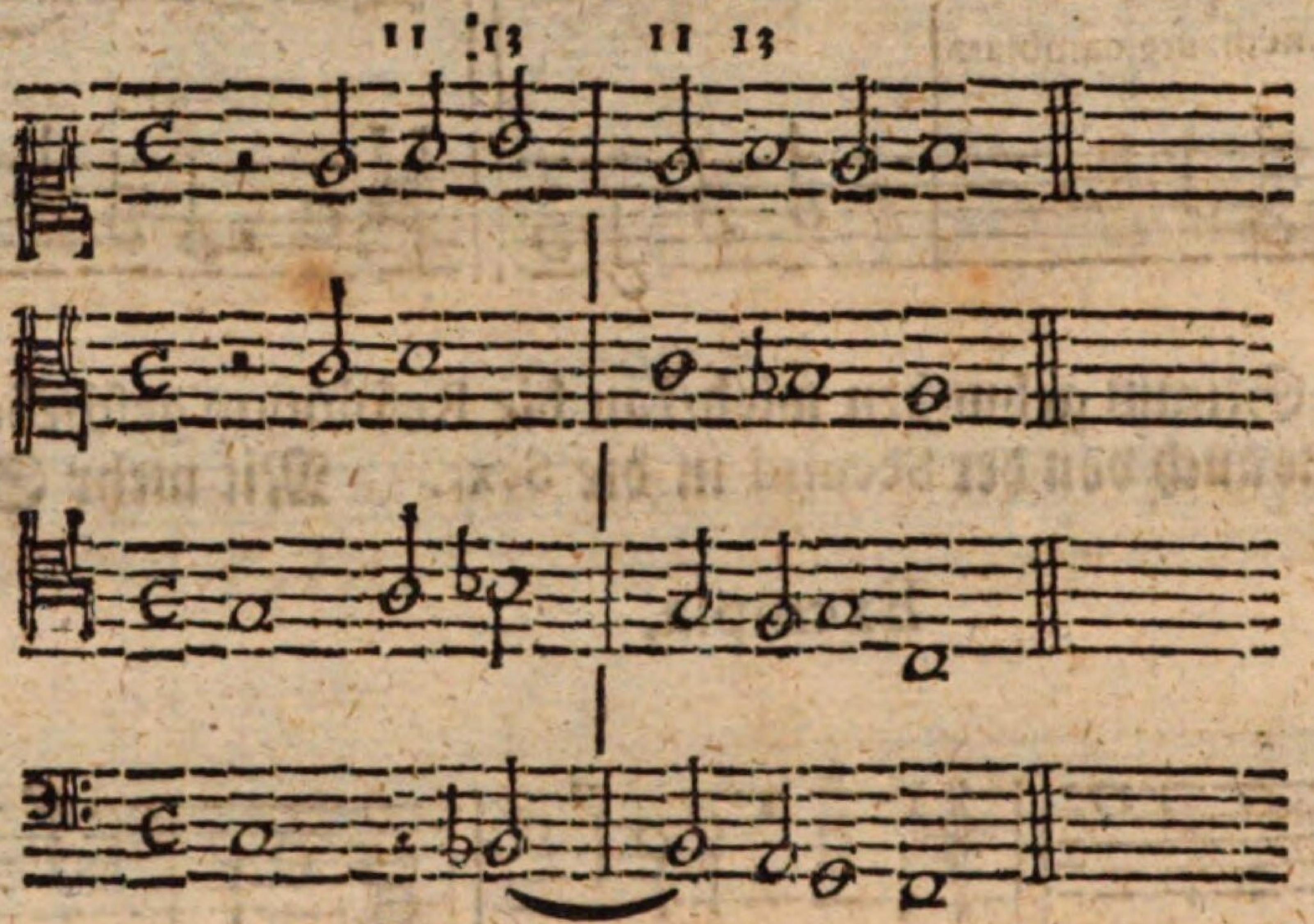


Von der Undecima in die Decimam Quintam, oder in die Decimam Tertiam, oder in die Decimam. Dann von der Quart in die Octavam, oder in die Sextam, oder in die Tertiam.

Exempla.

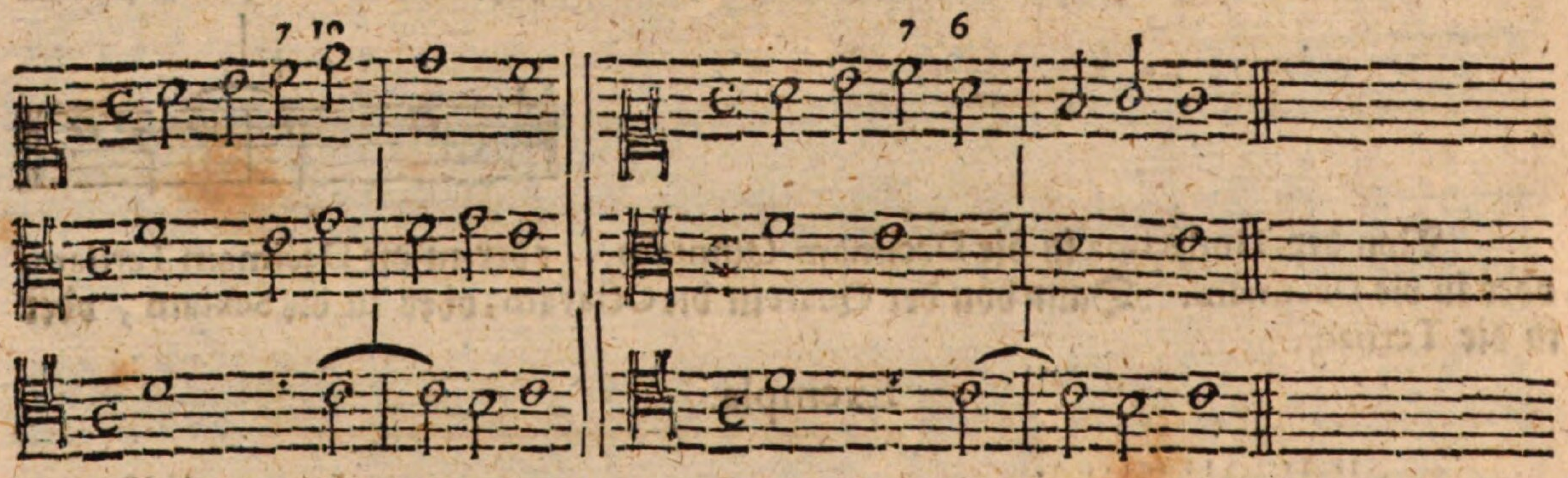


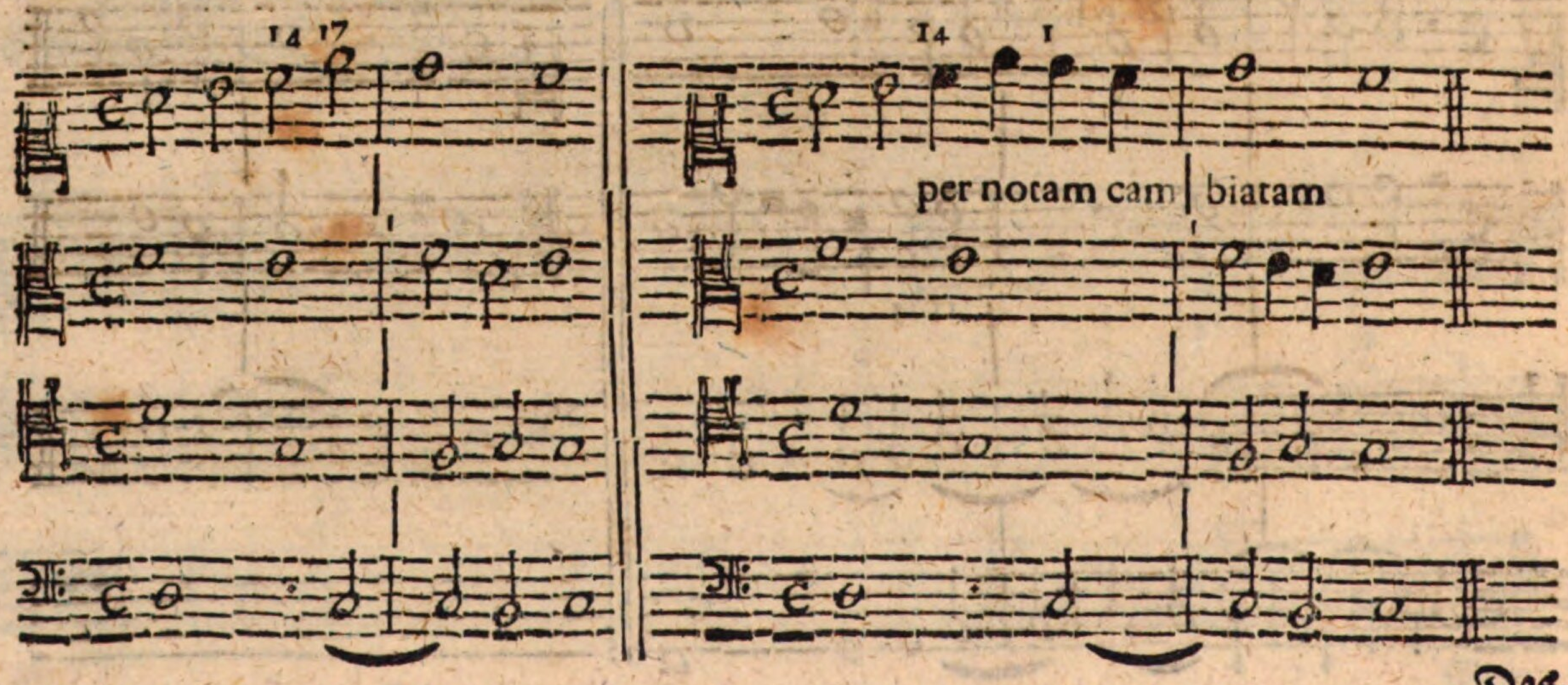




Von der Septima in die Tertiam, Decimam, oder Sextam &c.

Exempla.





Das

Das VII. Capitel.

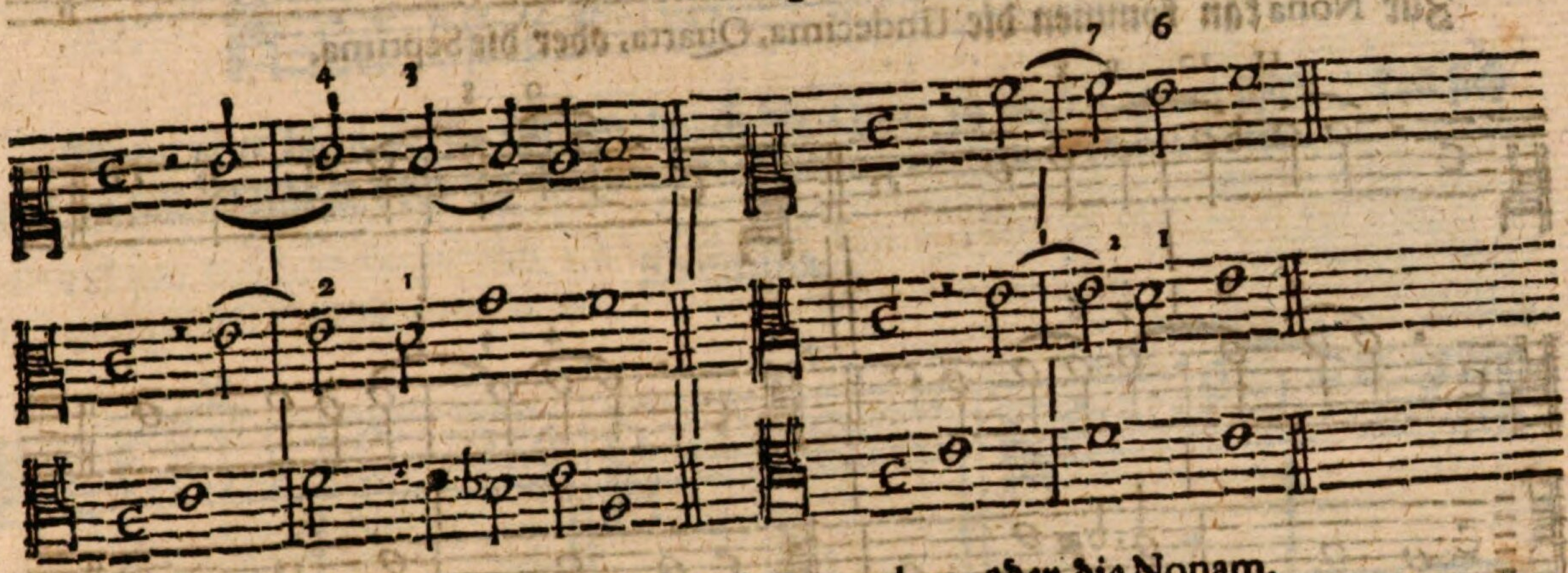
Von denen doppelten Ligaturen.

DOppelte Ligaturen bringen der Compoſition doppelte Zierde / wann ſie recht und wohl / auch an gehörigen Orten zuweilen eingeführt / und angebracht werden. Wie nun ſolche ober / oder unter einander zu ſtehen kommen/iſt aus folgenden zu erſehen.

Wann die obere Stimmen gebunden werden.

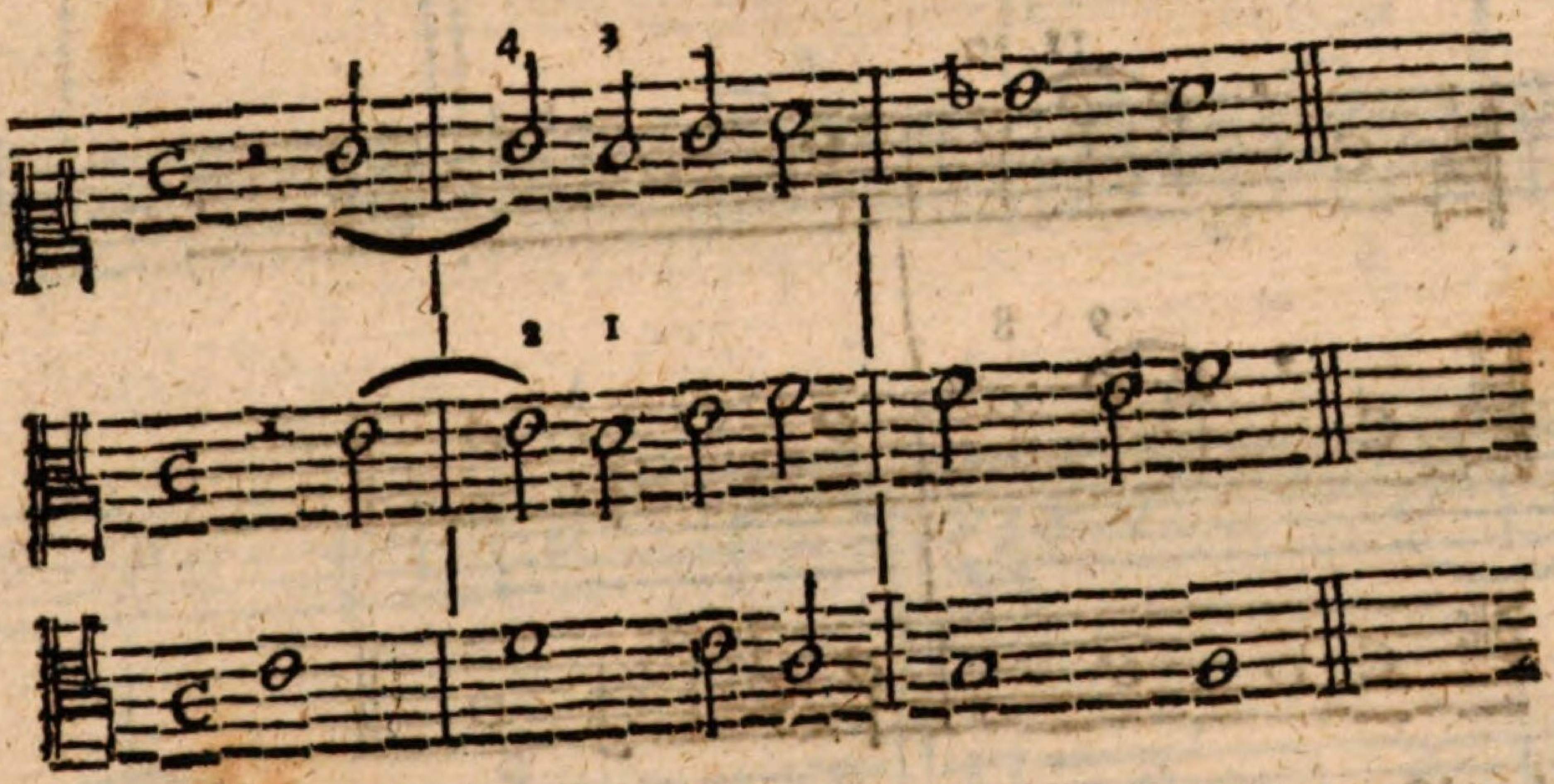
Kan die Secunda ober ſich haben entweder die Quartam, oder die Septimam.

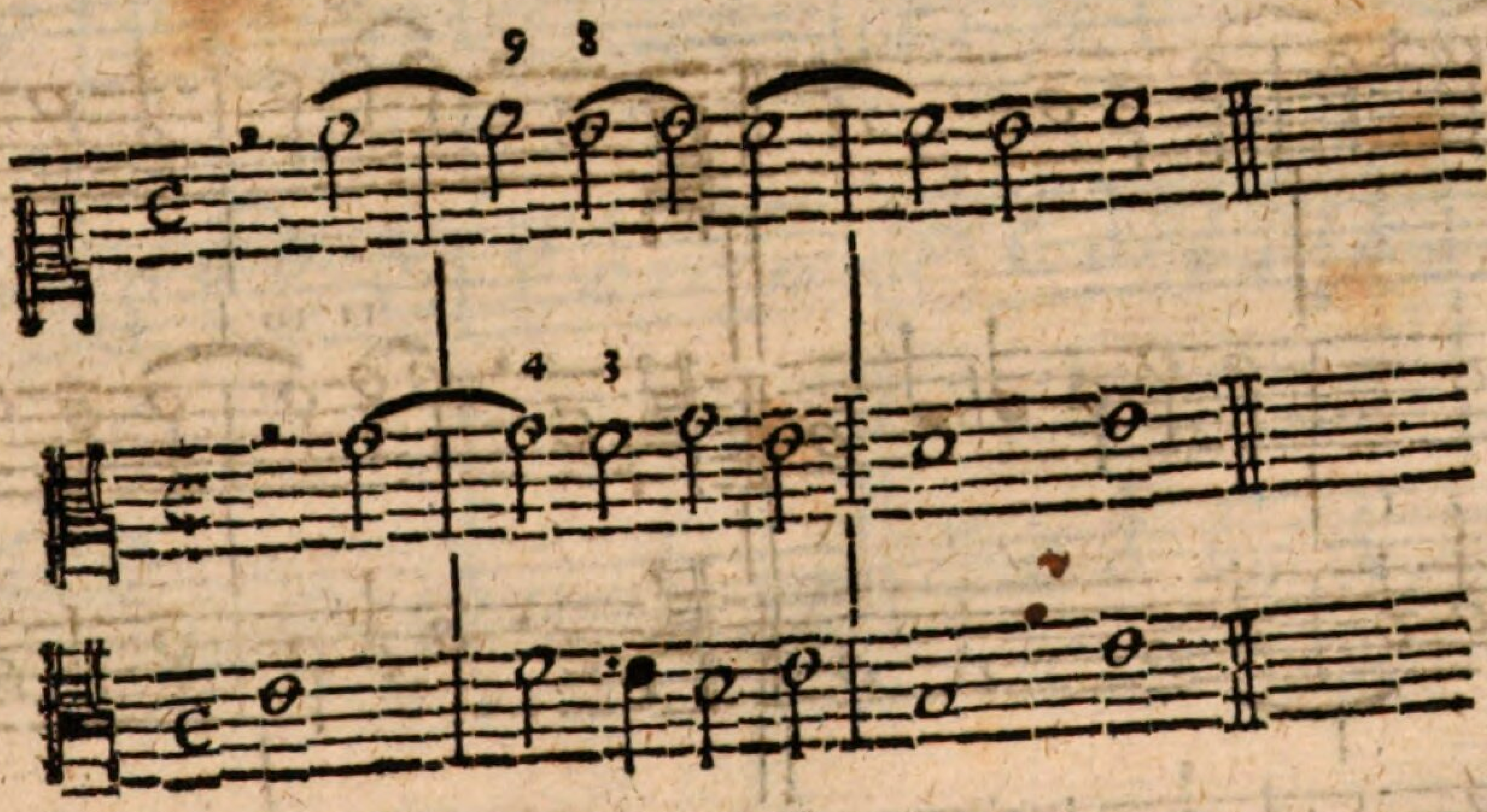
Exempla.



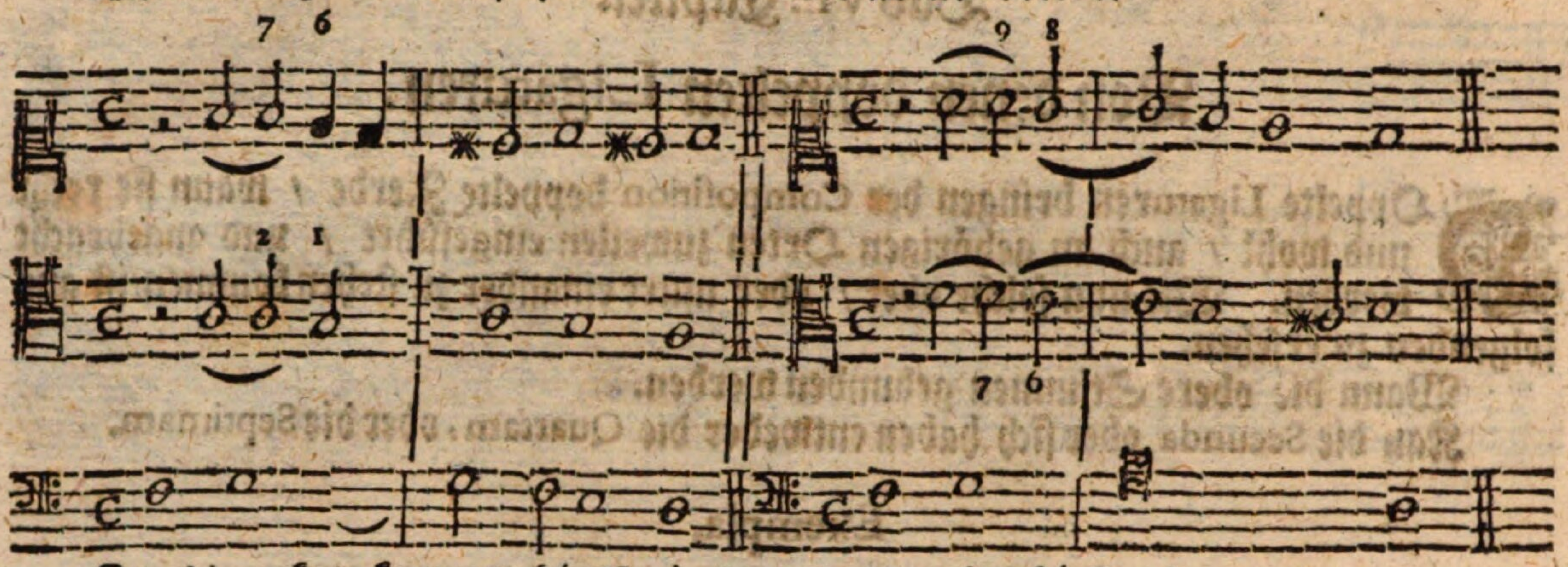
Die Quarta kan neben ſich haben die Secundam, oder die Nonam.

Exempla.

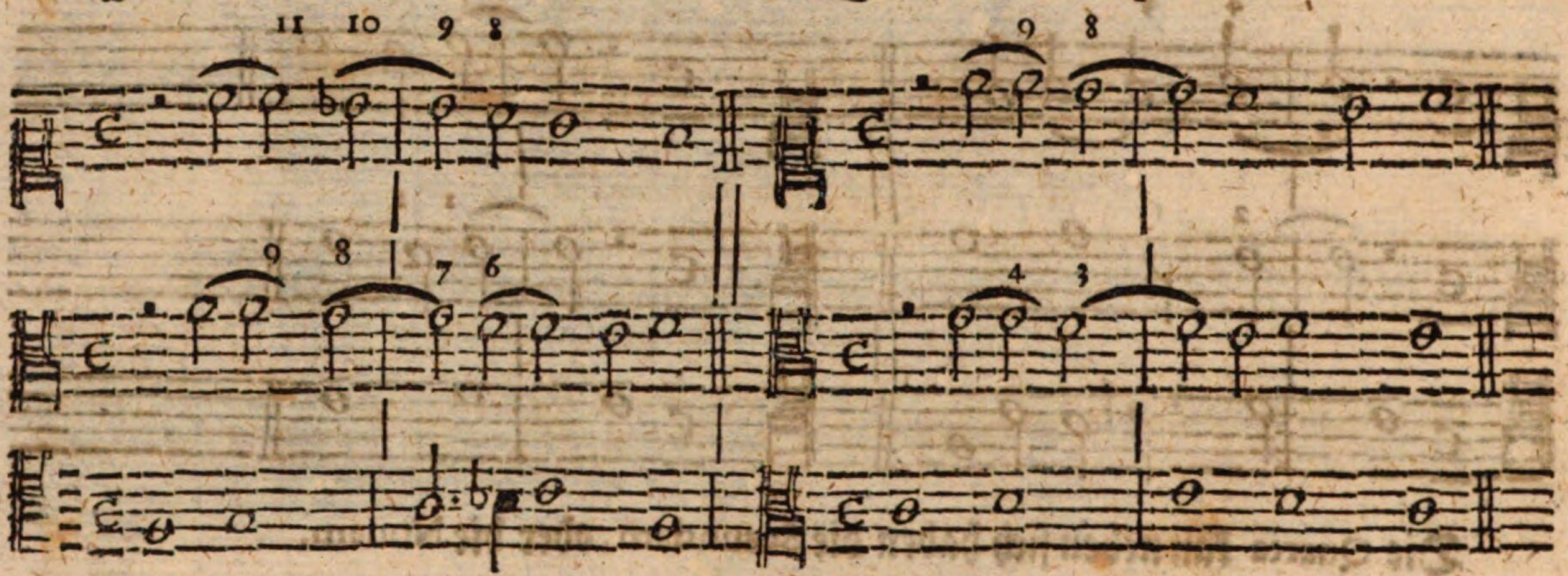




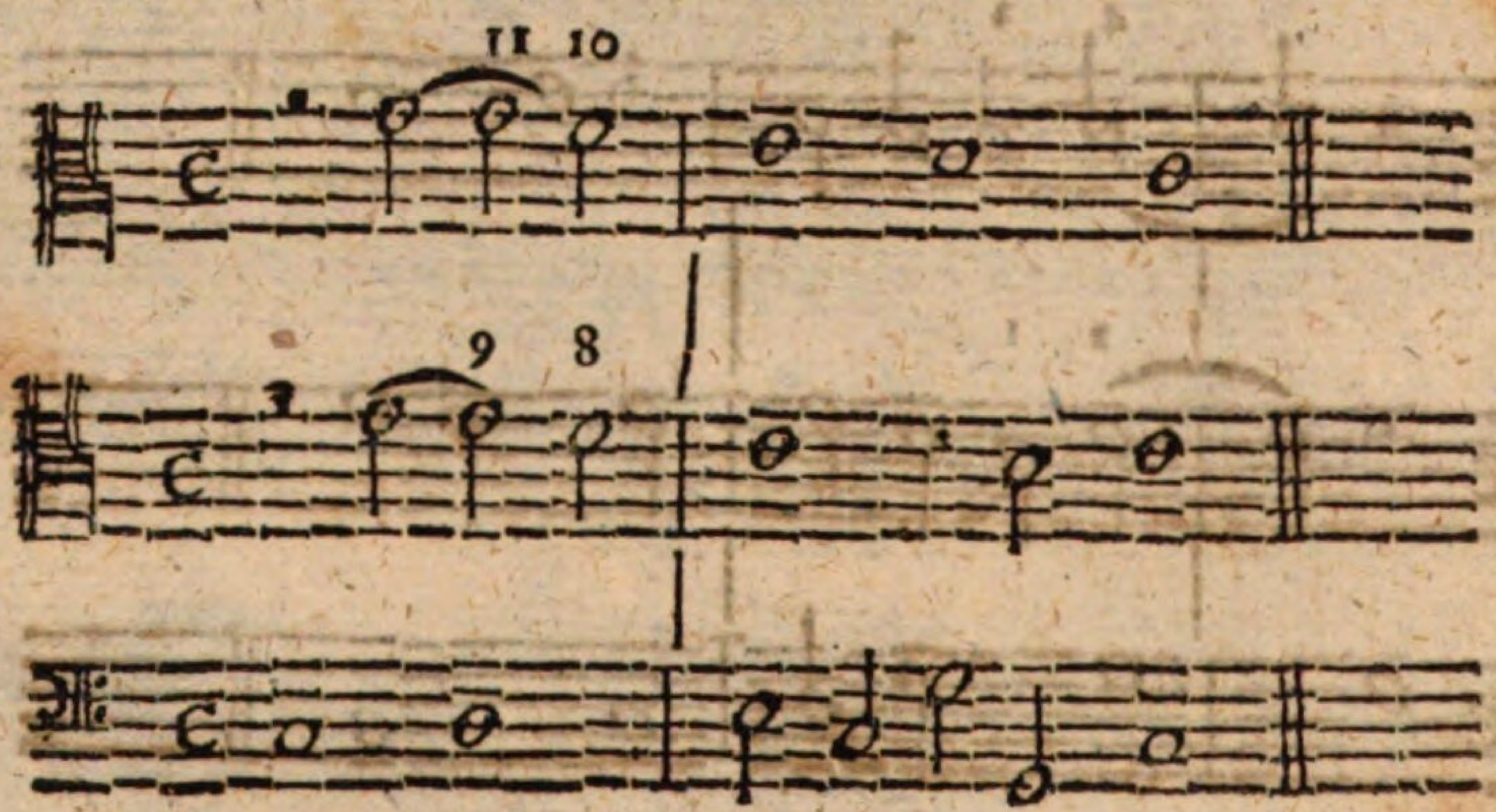
Mit der Septima kan ſich die Secunda anbinden/ oder die Nona.

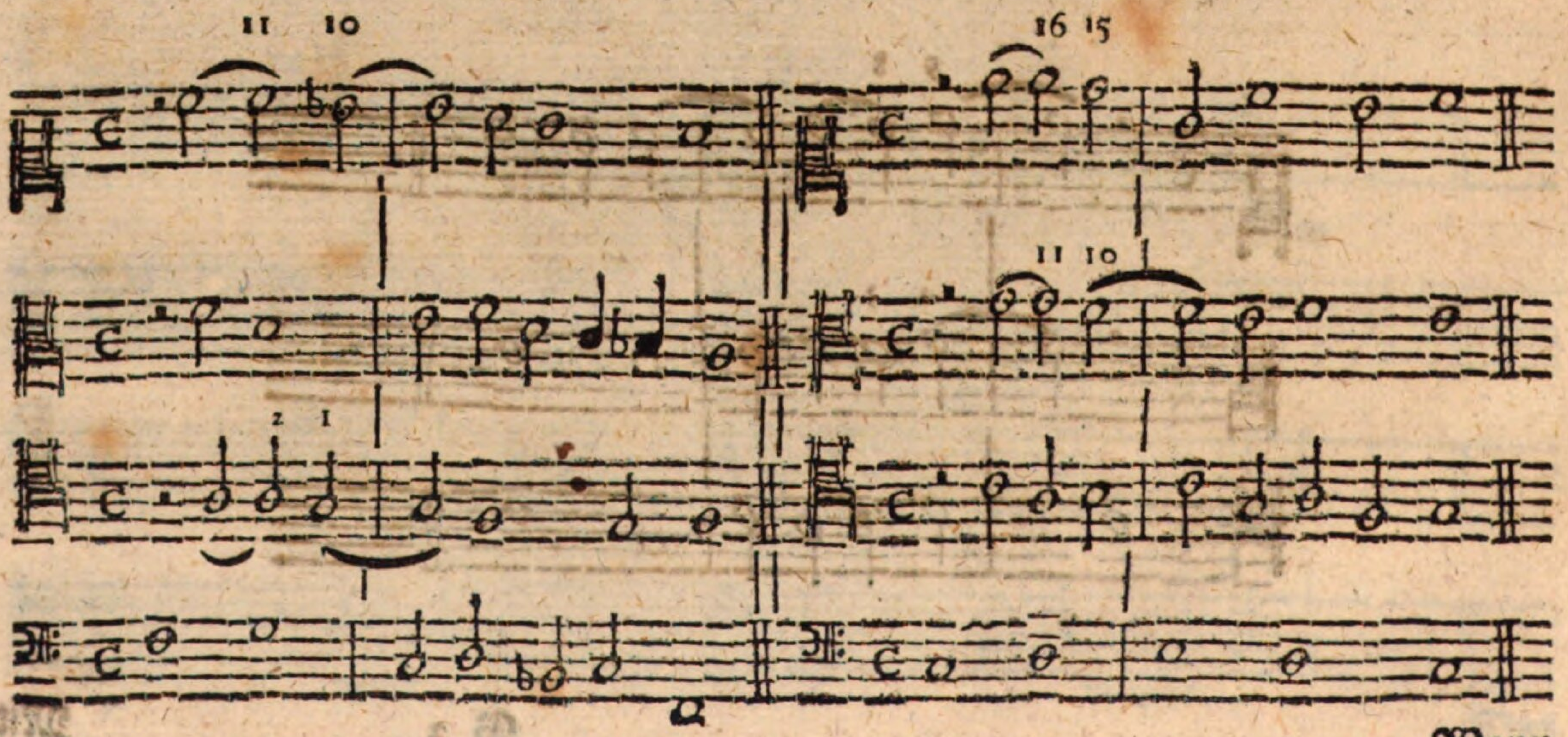


Zur Nona kan kommen die Undecima, Quarta, oder die Septima.

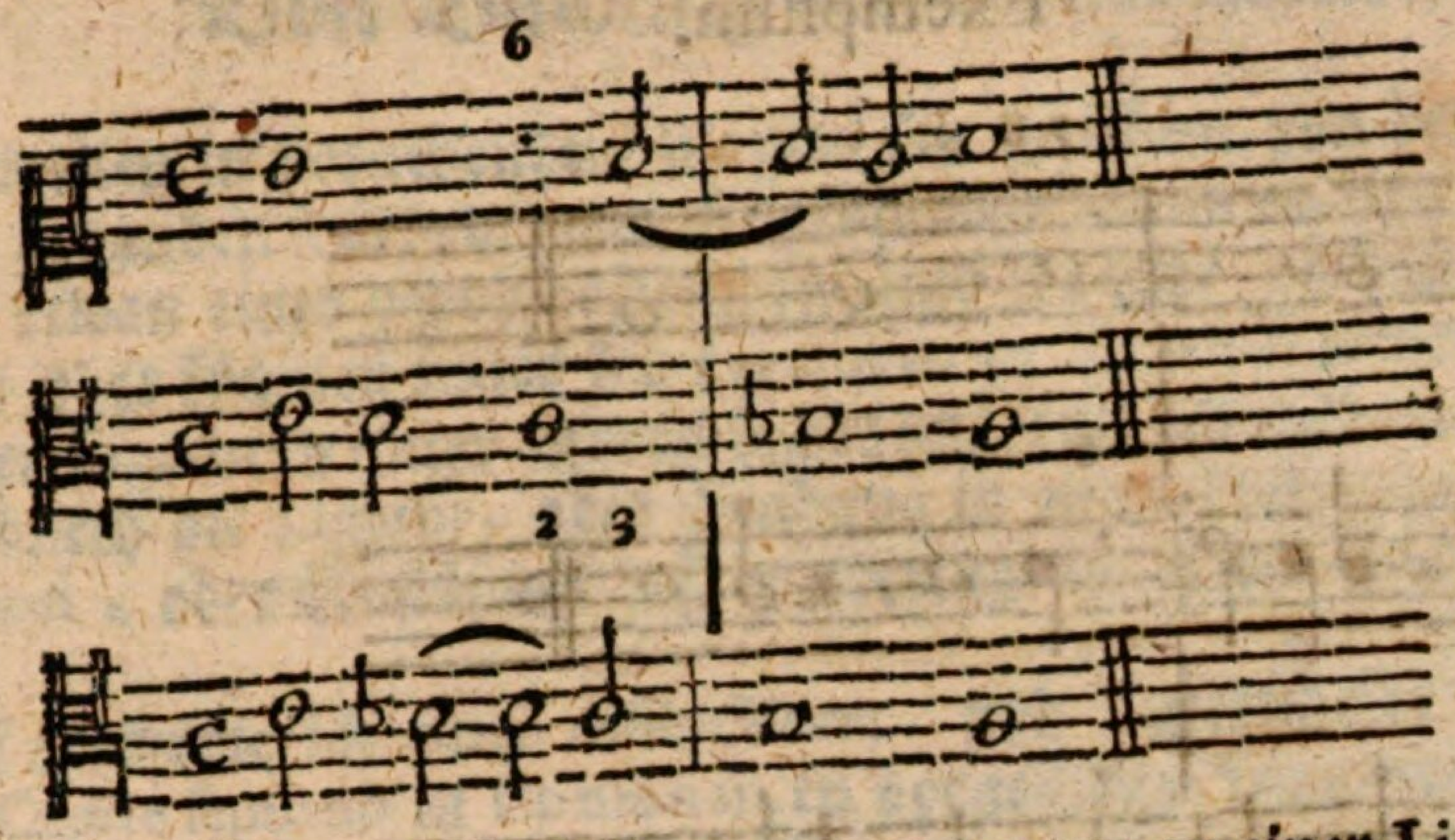


Zu der Undecima kan gebunden werden die Nona, oder die Secund, oder Decima ſexta &c.



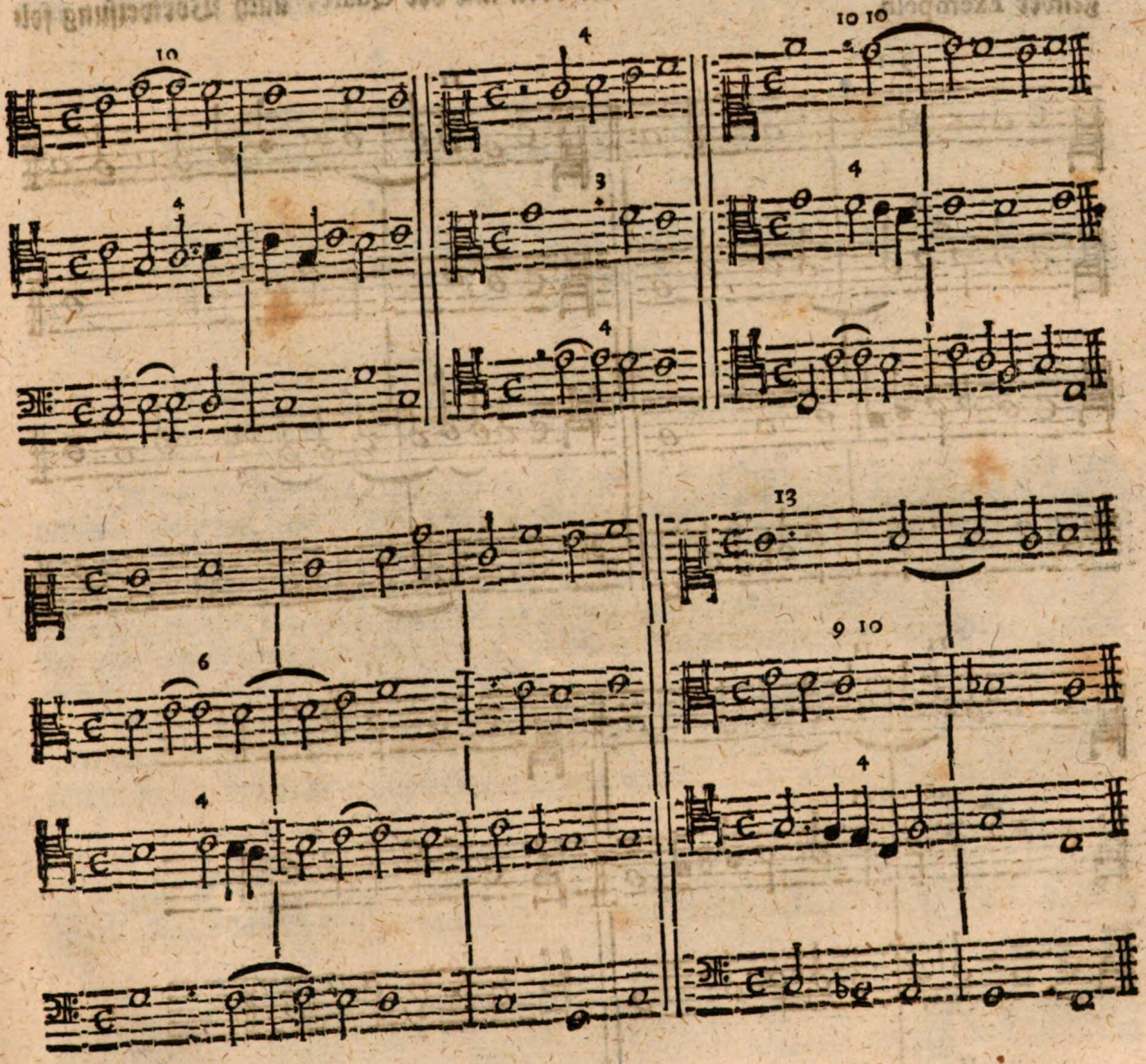


Wann die untere Stimm durch die Secund gebunden wird / kan über dieſe zugleich angebunden werden die Sext.



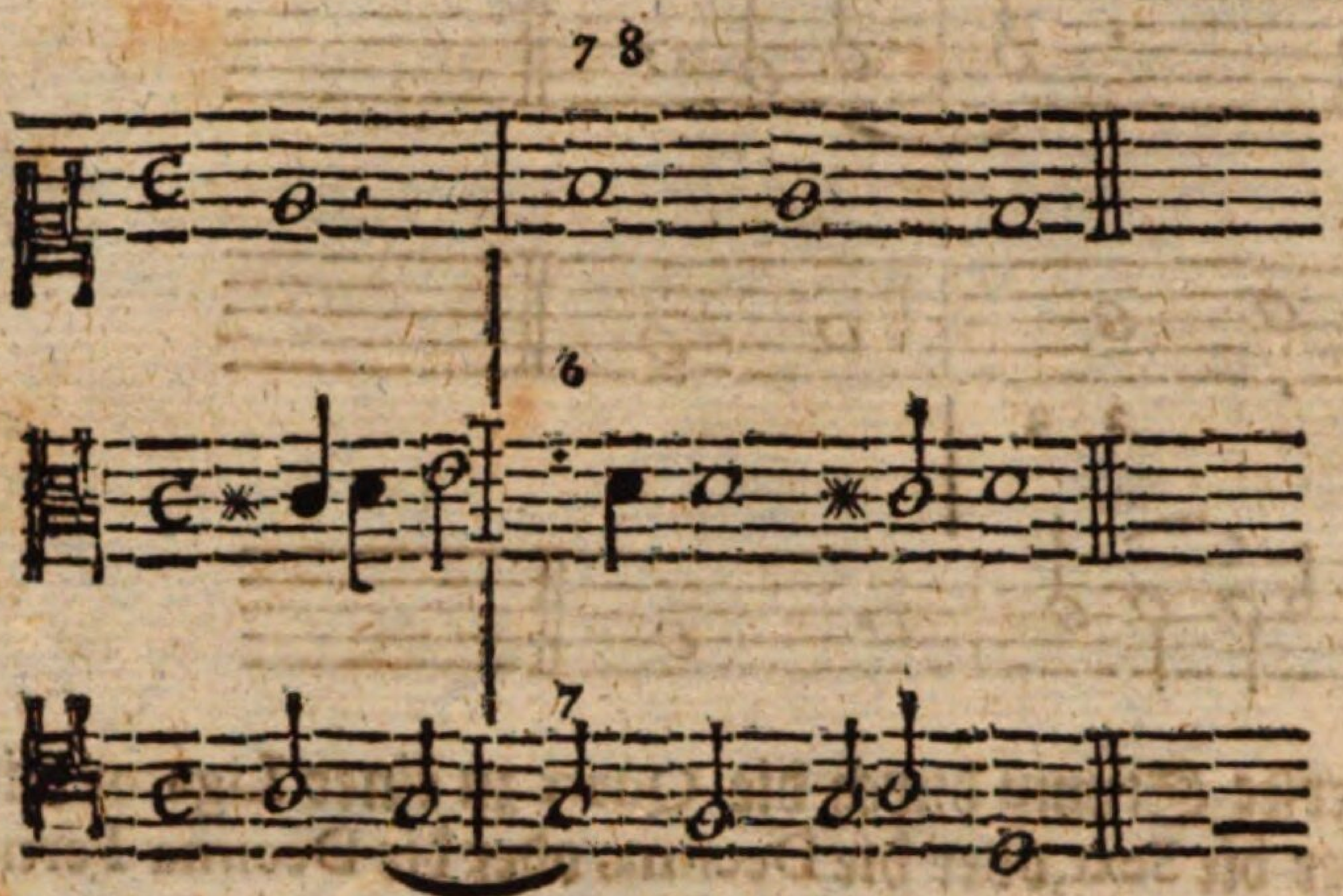
Wann aber die unterſte Stimm durch die Quart zu einer Ligatur wird / kan ſich die Terz mit anbinden/oder die Sext,oder die Decima, oder die Decima Tertia.

Exempla.

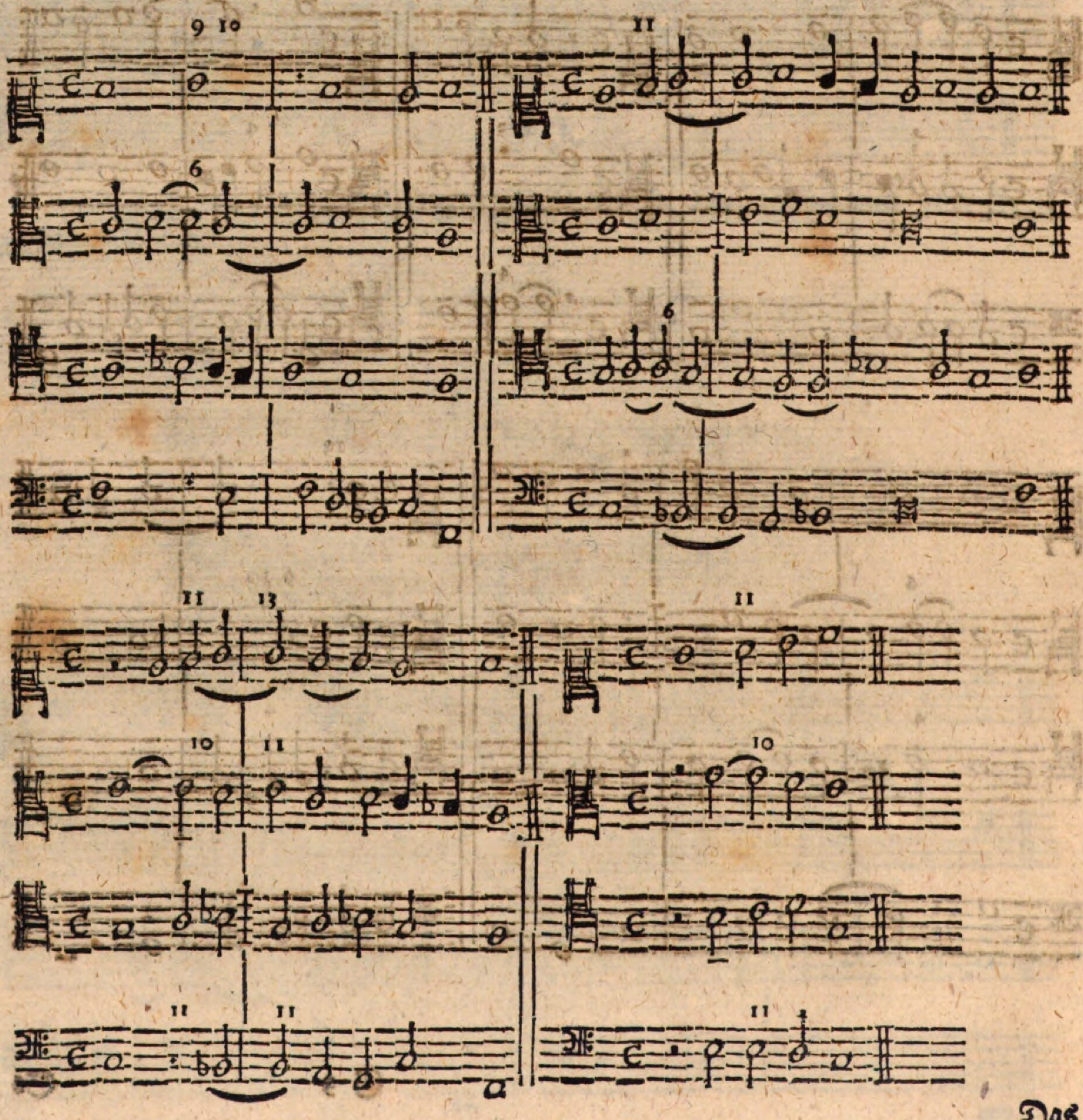


So dann die Fundamental-Stimm von der Septima gebunden wird / kan hiemit auch die Sexta als eine Ligatur zu ſtehen kommen.

Exemplum.



Mit der Nona hat es dißfalls eine Bewandnus / wie reſpectivè oben mit der Secund, ingleichen mit der Undecima, wie oben mit der Quart, nach Vorweiſung folgender Exempeln.



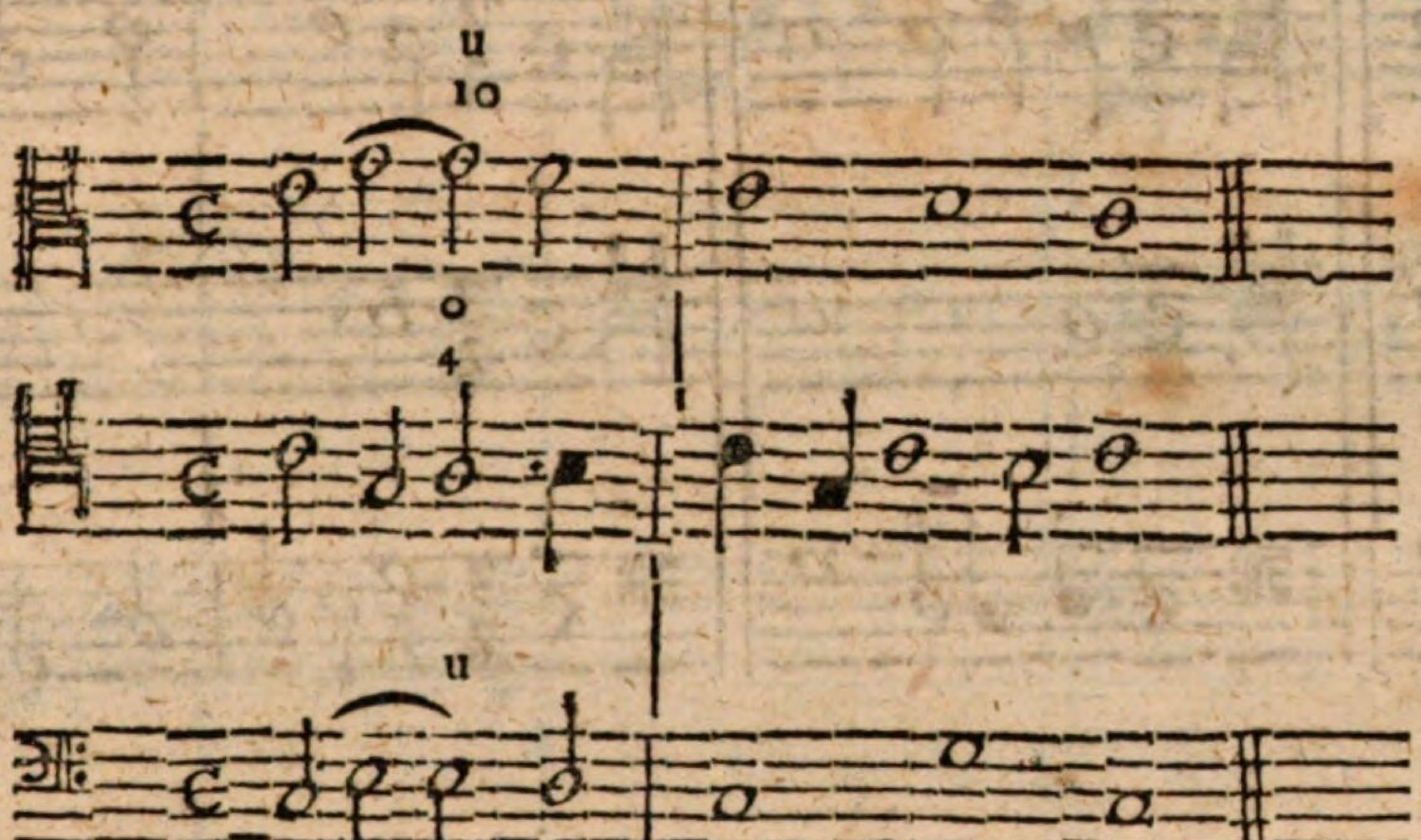
Das

Das VIII. Capitel.

Von Bindung der Conſonanten.

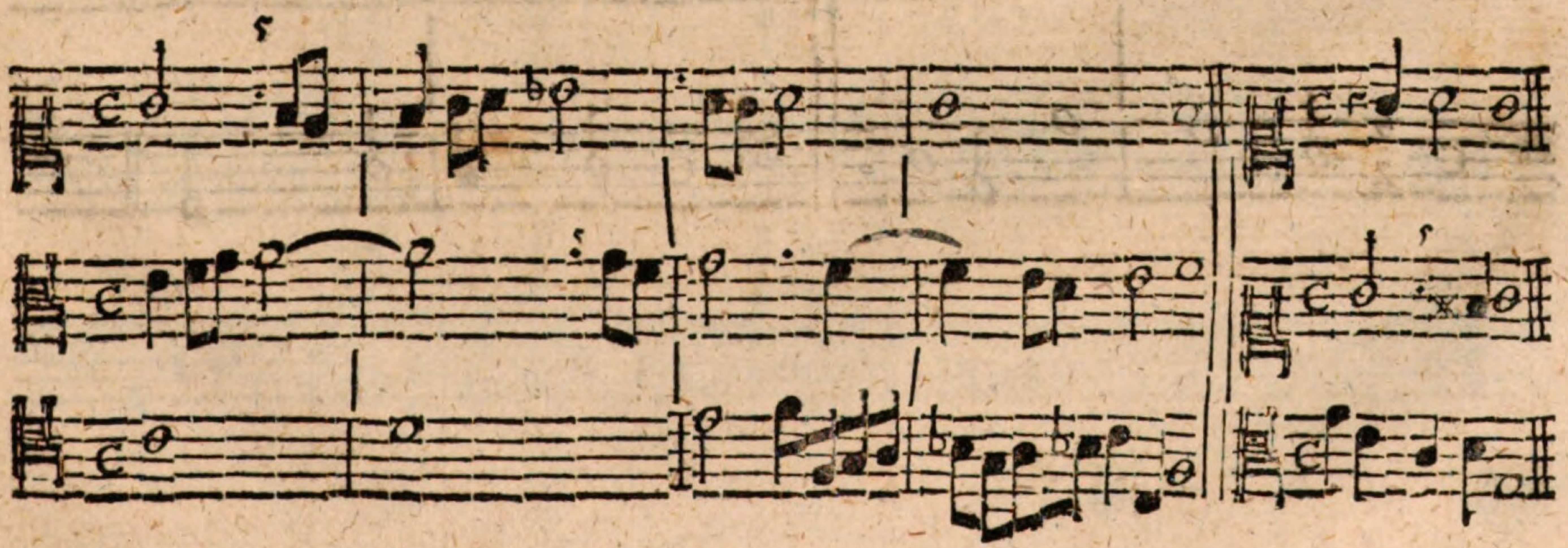
Alldieweilen in vorgehendem Capitel (in welchem von denen doppelten Ligaturen gehandelt worden/) manche gebundene Conſonanten vorkommen/ möchte ſich etwan einer darob befremden, und fragen/ ob dann auch die Conſonanten ſollten / oder könnten unter die Ligaturen zu ſtehen kommen? Zumahlen in der Definition der Ligaturen unter andern dieſes ausdrücklich enthalten/ daß in jedwederer Conſonans durch die Ligatur, oder Bindung in einen Diſſonanten / folgends durch die Reſolution, oder Auflöſung erſt wiederum in einen Conſonanten verwandelt werde.

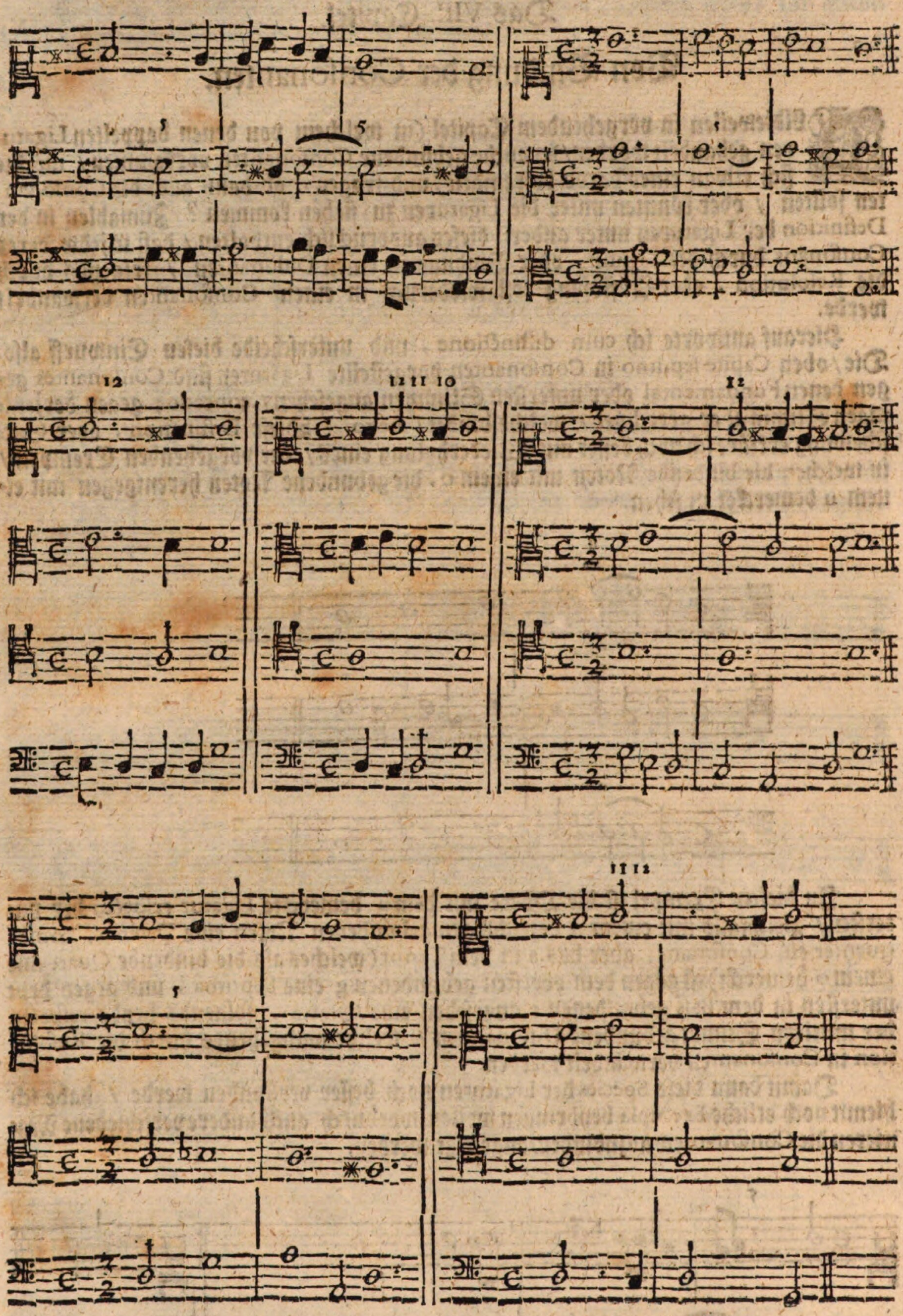
Hierauf antworte ich cum diſtinctione, und unterſcheide dieſen Einwurff alſo. Die/ oben Capite ſeptimo in Conſonanten vorgeſtellte Ligaturen ſind Conſonantes gegen denen Fundamental oder unterſten Stimmen angeſehen/ concedo; gegen derjeninigen Stimm aber gerechnet/ welche bindet/ nego. Dieſe Diſtinction, oder Entſcheidung erkläre ich noch beſſer mit Wiederholung eines/ der vorgehenden Exempeln/ in welchen die bindende Noten mit einem o, die gebundene Noten herentgegen mit einem u bemercket zu ſehen.

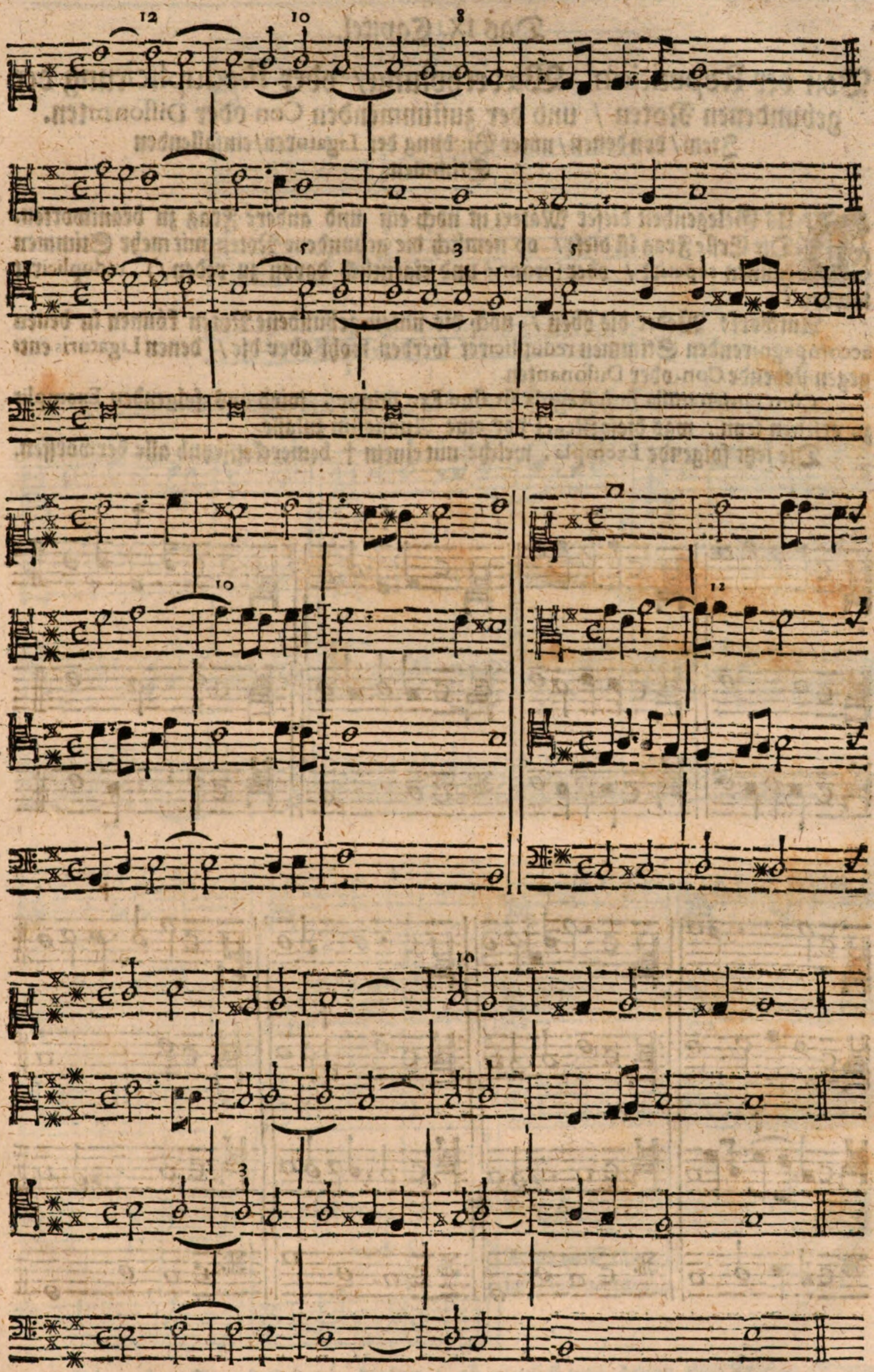


In dieſem Exempel iſt die Obere mit dem u bemerckte Ligatur reſpectu der unterſten/ gleichfalls mit einem u bezeichneten gebundenen Noten eine Decima, conſequenter ein Conſonans; aber das a in dem Tenor (welches als die bindende Quart mit einem o bemerckt) iſt gegen dem oberſten gebundenen g eine Septima, und gegen dem unterſten in dem Baſs gebundenen c angeſehen eine Quarta, folgends beyde reſpectu der mittlern Stimm gebundene Diſſonanzen / welche nachgehends durch die Reſolution in Conſonanten verwandelt werden.

Damit dann dieſe Species der Ligaturen noch beſſer verſtanden werde / habe ich hiemit noch etliche Exempla beybringen wollen/ wordurch auch andere verſchiedene Manieren die Conſonanten anzubinden/angezeigt werden.







Das IX. Capitel.

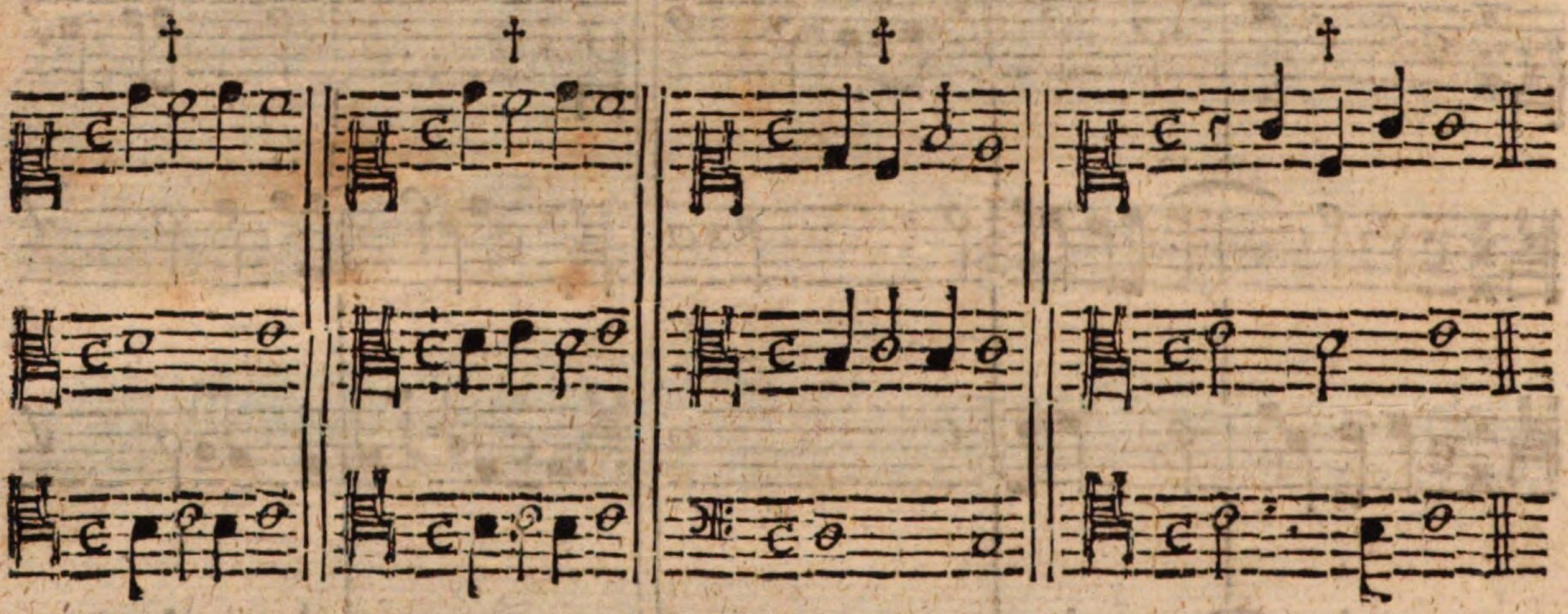
Von der Repetition, Wiederholung / oder Reduplicirung der gebundenen Noten / und der zuſtimmenden Con- oder Diſſonanten. Item / von denen / unter Bindung der Ligaturen / einfallenden Stimmen.

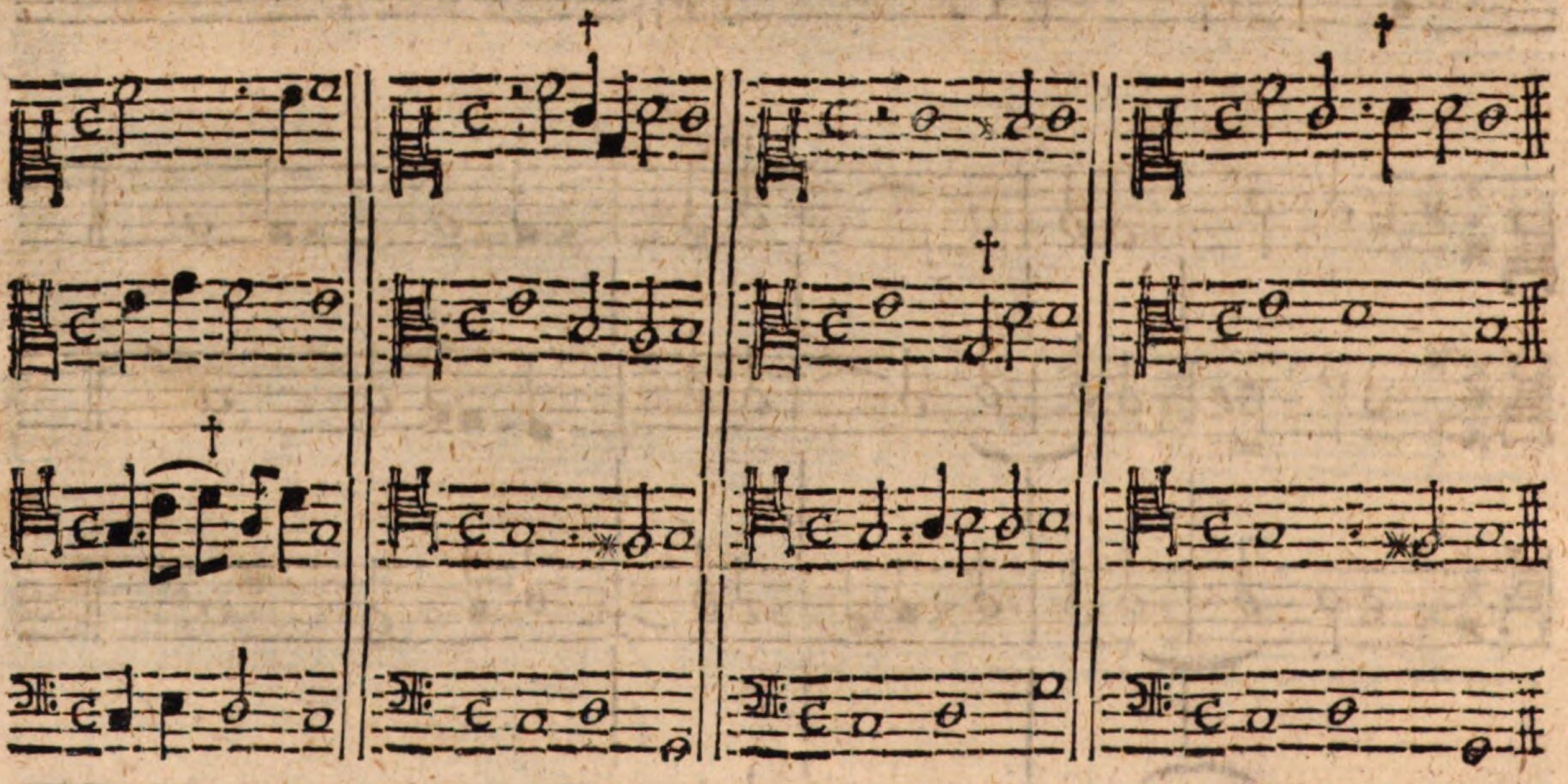
AUs Gelegenheit dieſer Materi iſt noch ein und andere Frag zu beantworten. Die Erſte Frag iſt dieſe / ob nemlich die gebundene Noten mit mehr Stimmen können repetirt / oder (propriè und eigentlich davon zu reden /) redupliciret werden?

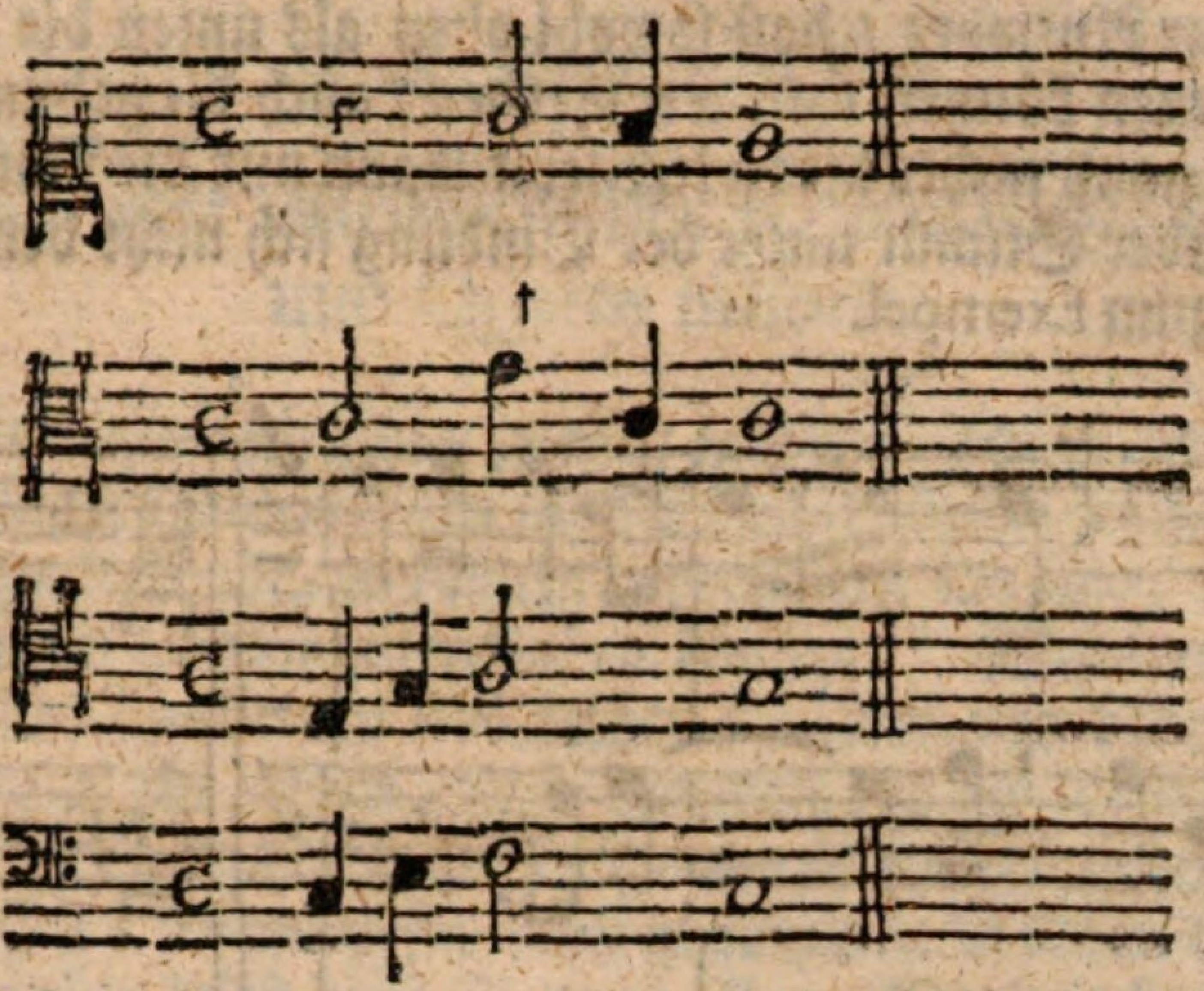
Antwort: Weder die oben / noch die unten gebundene Noten können in denen accompagnirenden Stimmen redupliciret werden / wohl aber die / denen Ligaturis entgegen ſtehende Con- oder Diſſonanten.

Cùm tamen nulla ferè Regula ſit ſine Exceptione, wird aus folgenden Exemplis zu erſehen ſeyn / was dieſe Regel vor eine Ausnahm zulaſſe.

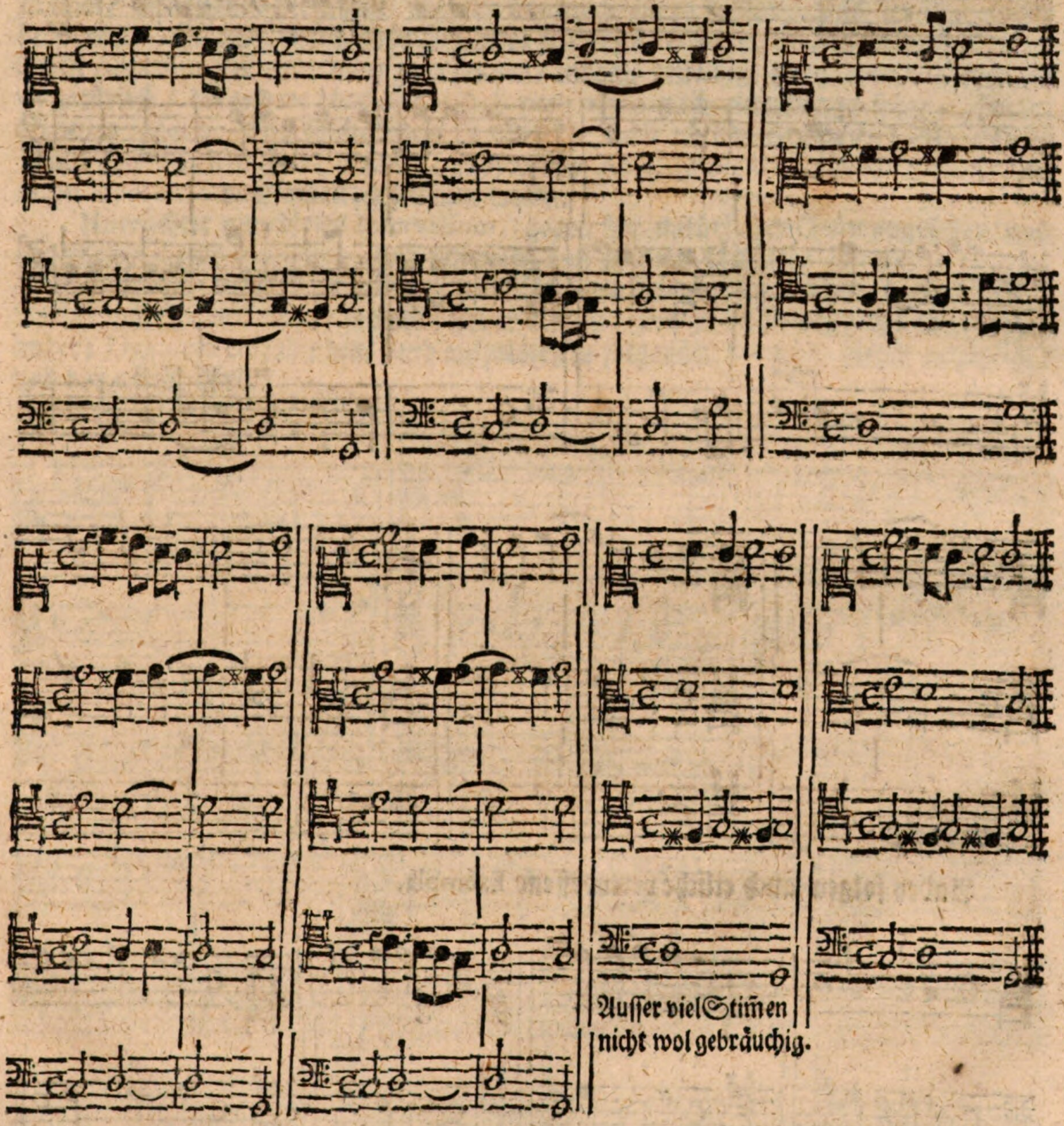
Die jetzt folgende Exempla, welche mit einem † bemercket / ſeynd alle verworffen.





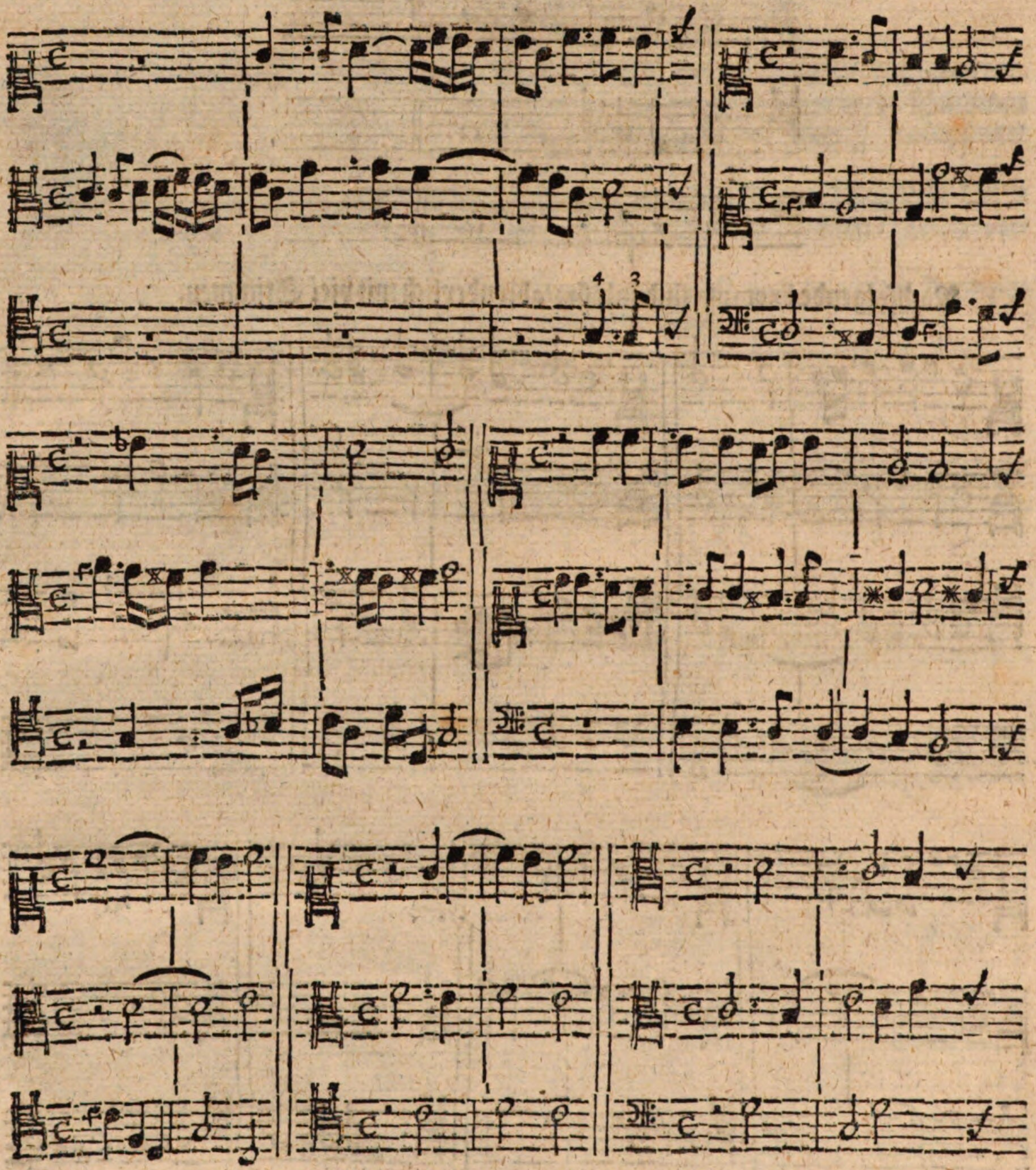


Nachfolgende Exempla ſind zuläſſig/abſonderlich mit viel Stimmen.

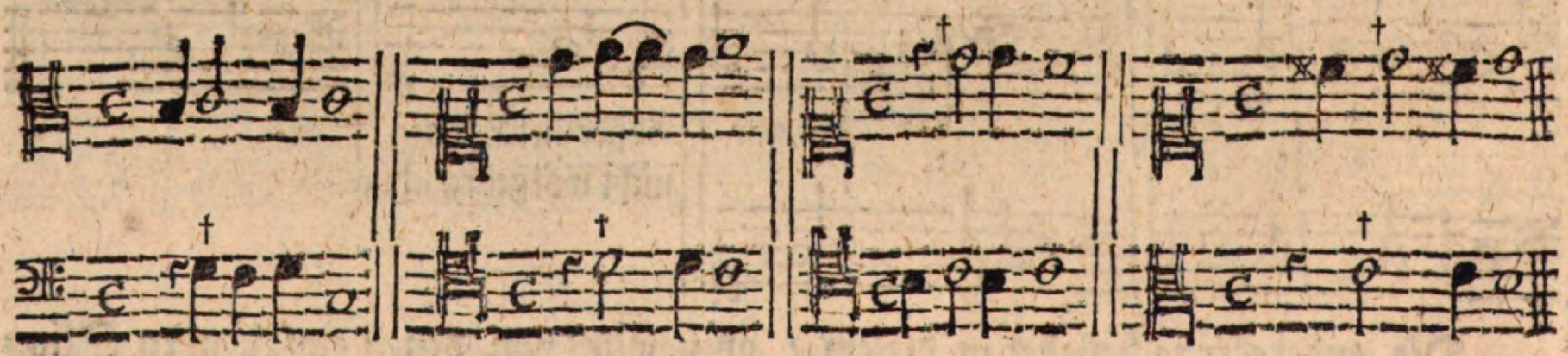


Die andere Frag beſtehet in dieſem / ob nemlich von denen einfallenden Stimmen die Ligaturen können formiret / und die Noten gebunden werden? Und obunter Bindung der Noten eine Stimm eingehen könne?

Hierauf gieb ich zur Antwort / daß ſowohl oben als unten die Ligaturen von denen eingehenden Stimmen können formiret werden / auch die gebundene Noten denen einfallenden Stimmen gantz nichts hinterlich ſeyn/wann nur die Noten/ welche gebunden wird/ bey eingehender Stimm unter der Bindung ſich nicht beweget/ ſondern die Ligatur aushält. Als zum Exempel.



Anbey folgen auch etliche verworffene Exempla.



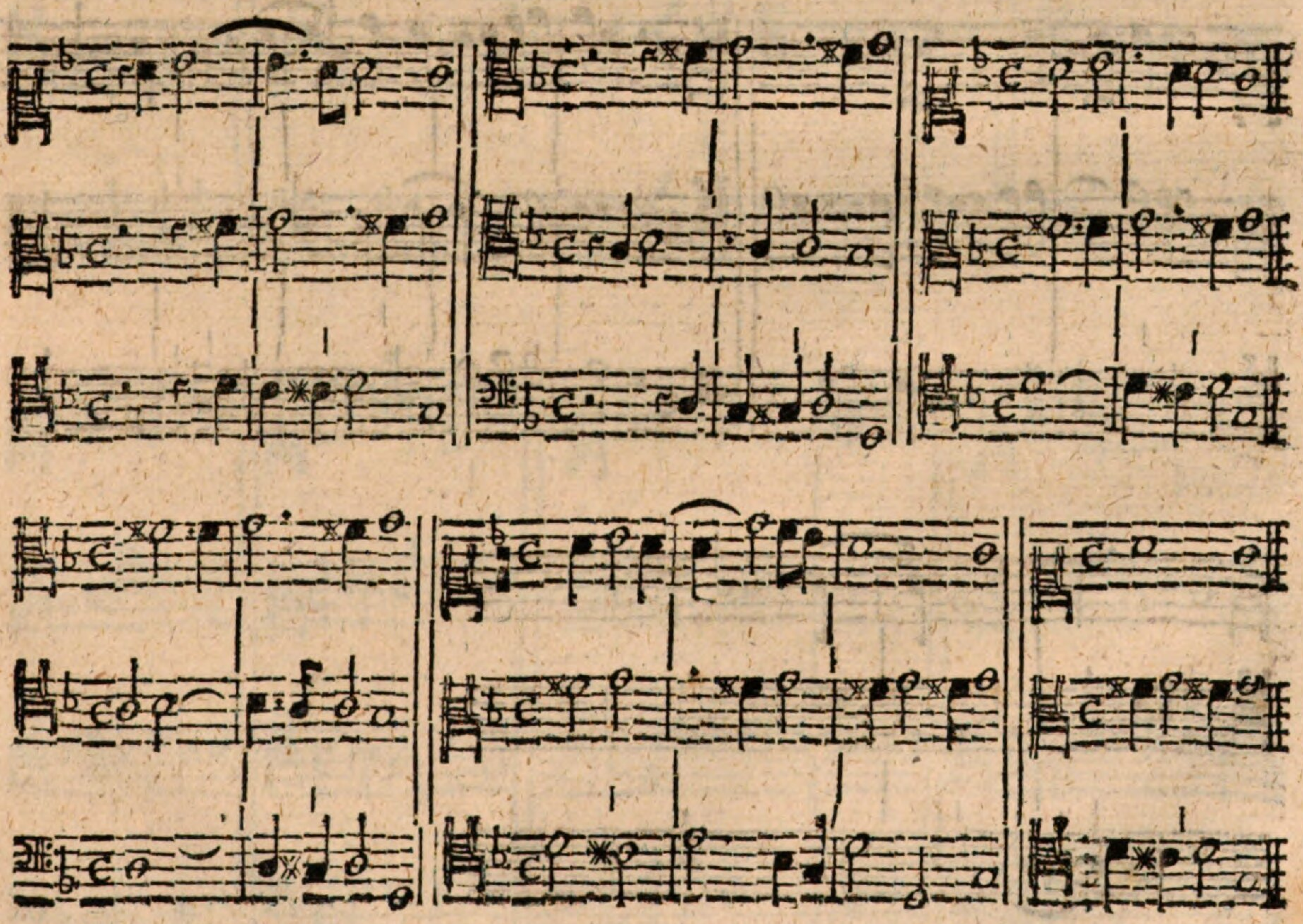
Das X. Capitel.

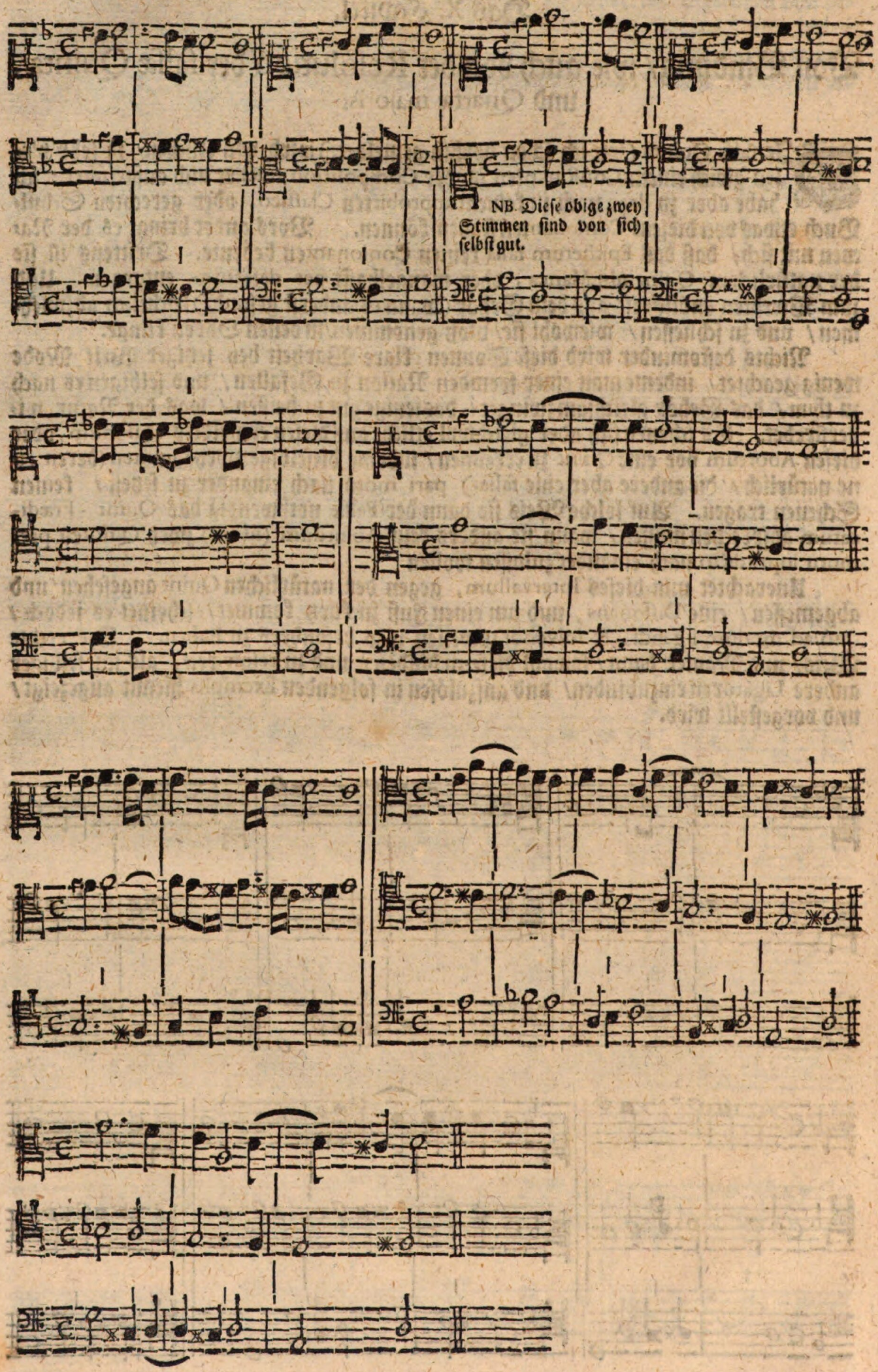
Von Bindung/ wie auch von der Reſolution der falſæ Quintæ, und Quartæ majoris.

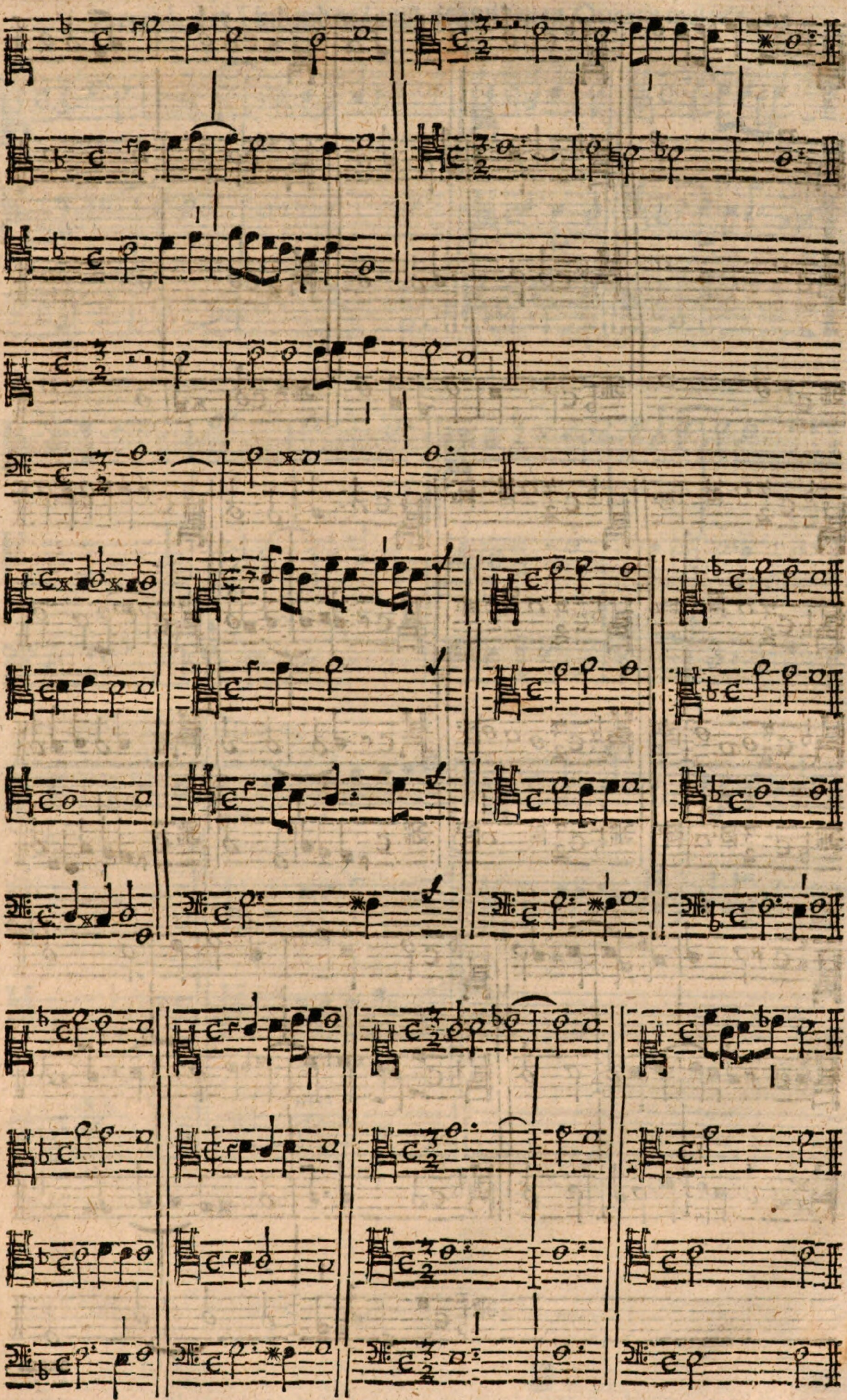
DJe falſa Quinta (wie ich ſchon vorhin gemeldet/) wird von etlichen/ ja ſehr vielen gleich einem Conſonanten in der Compoſition tractirt und aufgeführt: ich habe aber zu dato noch in keinem approbirten Claſſico, oder gerechten Schul-Buch etwas von dieſem Conſonanten finden können. Vors ander bringt es der Namen mit ſich/ daß das Epithetum falſa keinen Conſonanten bedeute. Drittens iſt ſie der natürlichen Quint als Manca, oder mangelhafft per defectum entgegen. Und zum Vierdten endlich iſt aus dem Gehör (wann es anderſt geſund/) leichtlich abzunehmen/ und zu ſchlieſſen/ wiewohl ſie/ bloß genommen/in denen Ohren klinge.

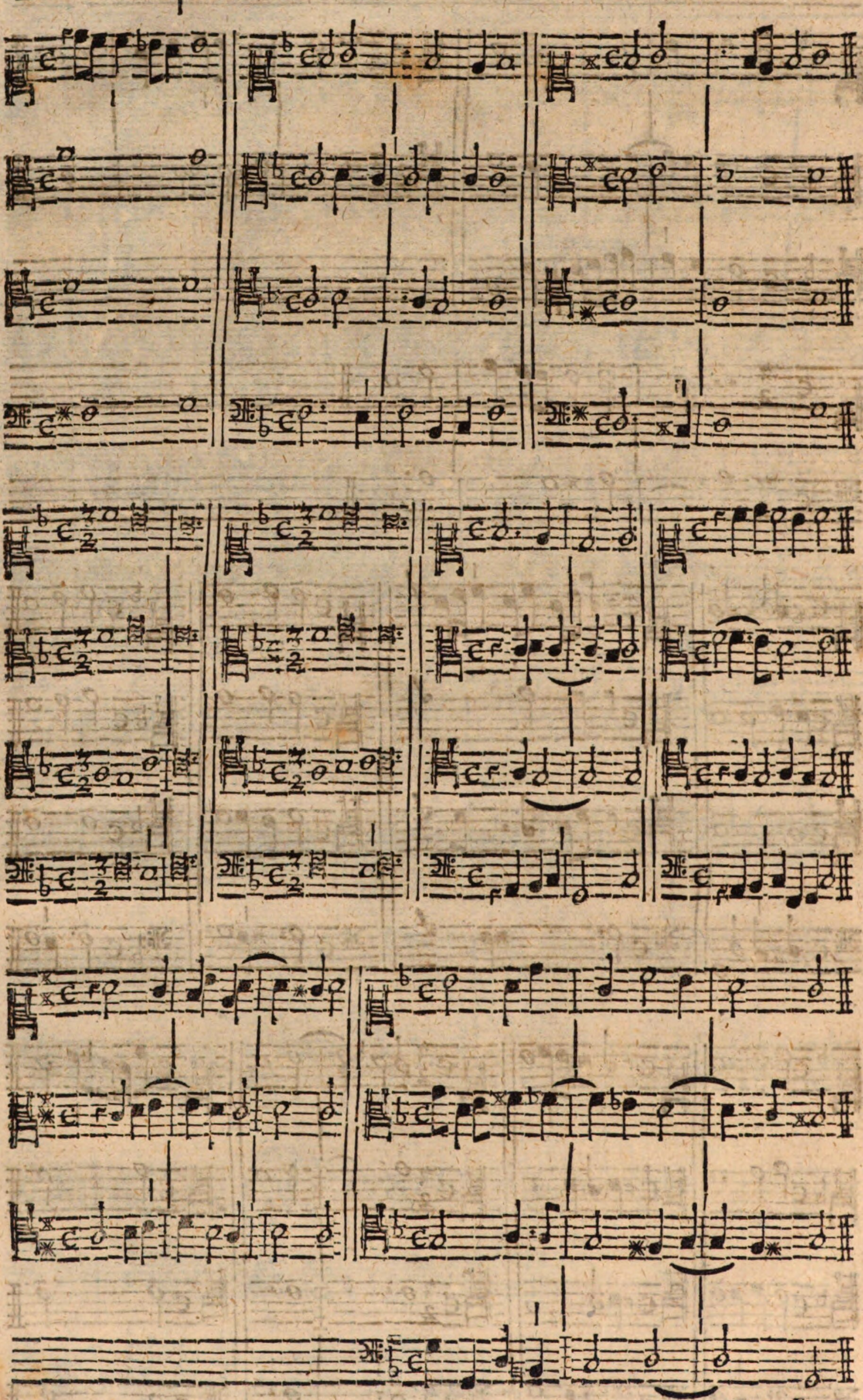
Nichts deſtominder wird dieſe Sonnen-klare Warheit bey jetziger Welt-Mode wenig geachtet/ indeme man einer fremden Nation zu Gefallen/ und ſelbigen es nach zu thun/ das Gehör gleichſam zwinget/ dasjenige gut zu heiſſen/ was der Natur widerſtrebet. Es ſcheuen ſich aber gleichwol etliche aus dieſen ermeldtes Diſſonum, oder dieſen Abortum vor eine Quint zu erkennen/ indeme dieſelbige zwey Quinten (deren eine natürlich/ die andere aber eine falſa,) pari motu nach einander zu ſetzen/ keinen Scheuen tragen. Auf ſolche Weis ſie dann der Falſæ nothwendig das Quint-Prædicatum abſprechen müſſen/ wann ſie anders kein Abſurdum (id eſt,) zwey Quinten pari motu ſupradicto nach einander zulaſſen wollen.

Unerachtet nun dieſes Intervallum, gegen der natürlichen Quint angeſehen/ und abgemeſſen/ eine Diſſonans, und um einen Fuß zu kurtz kommet/ ſcheinet es jedoch/ quò ad modum ligandi, & ſolvendi zuweilen was beſonders zu haben. Die rechte Weis/ und Manier dann/ ſowohl dieſe zu binden/ und zu reſolviren/ als mit ſelbiger andere Ligaturen einzubinden/ und aufzulöſen in folgenden Exemplis hiemit angezeigt/ und vorgeſtellt wird.

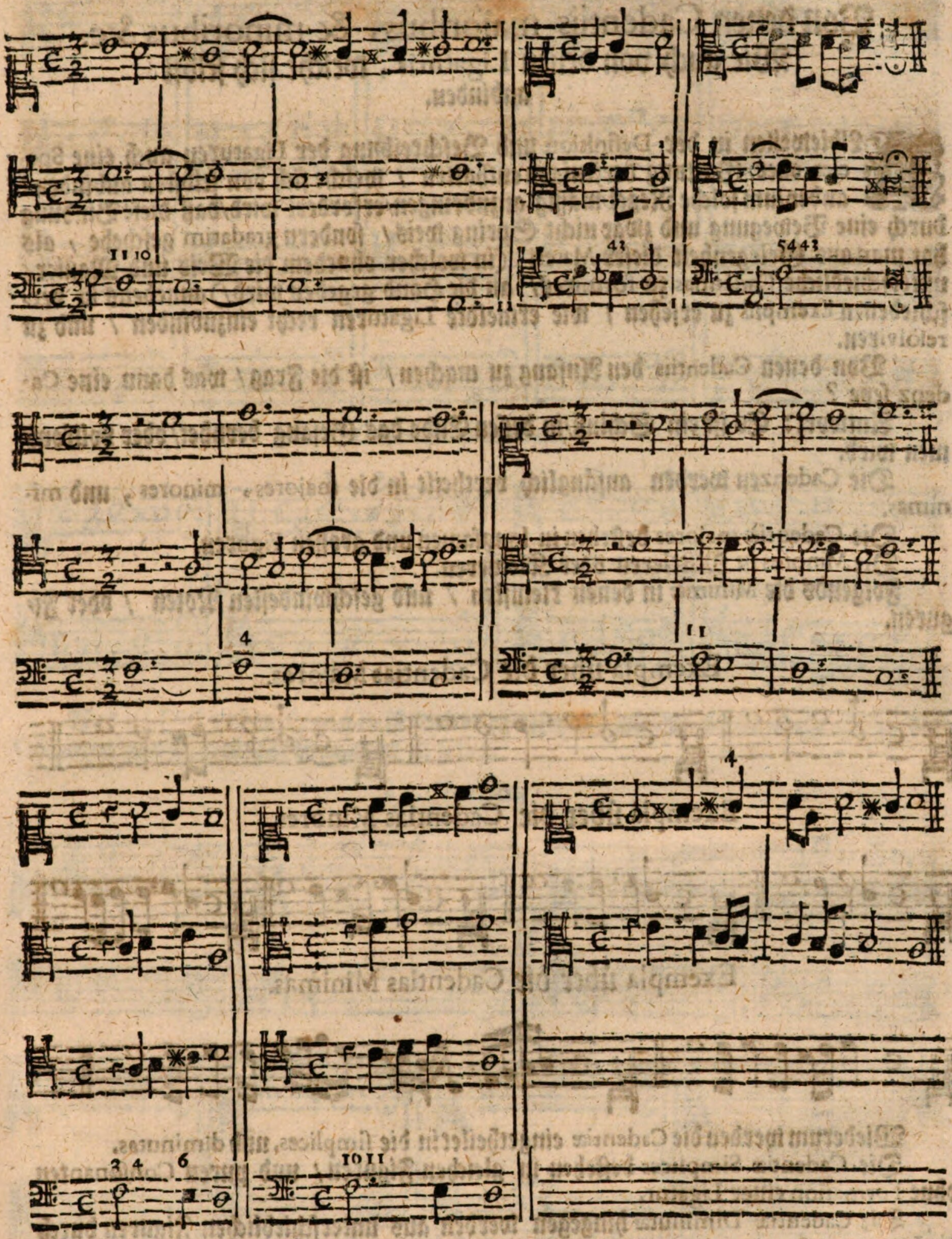



NB. Dieſe obige zwey Stimmen ſind von ſich ſelbſt gut.





Exempla der bindenden/ und gebundenen Quartæ majoris.



Das XI. Capitel.

Von denen Cadentiis majoribus, & minoribus &c. Wie auch von denen Ligaturis, welche ſich ſelbſt anbinden.

Alldieweilen in der Definition und Beſchreibung der Ligaturen auch eine Species oder Gattung derjenigen enthalten / welche ſich von ſelbſten anbinden / anbey/um ſolche Regel-mäſſig anzubringen/erfordert wird/daß dieſe Bindung durch eine Bewegung und zwar nicht Spring-weis / ſondern gradatim geſchehe / als hat man aus Gelegenheit dieſer Materi (in welcher ohnedem die Weis und Manier/ unterſchiedliche Cadentias zu formiren/ an die Hand gegeben wird/) annebens in verſchiedenen Exemplis zu erſehen / wie ermeldte Ligaturen recht einzubinden / und zu reſolviren.

Von denen Cadentiis den Anfang zu machen/ iſt die Frag / was dann eine Cadenz ſeye?

Antwort: Es iſt ein Schluß/in deſſen Ende das Geſang beruhet/ oder vollkommen wird.

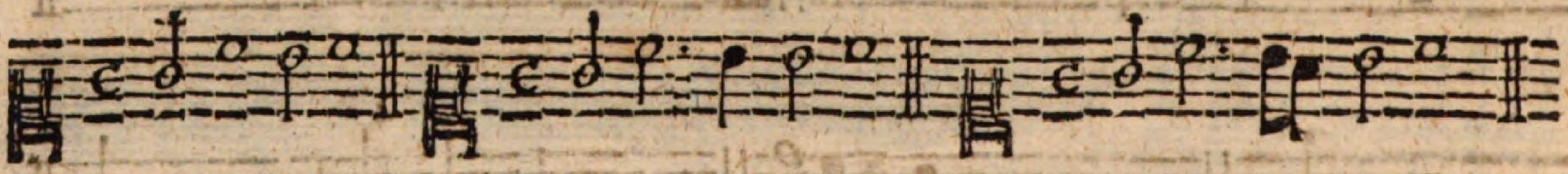
Die Cadenzen werden anfänglich vertheilt in die majores, minores, und minimas.

Die Cadentiæ majores beſtehen in langſamen und groſſen Figuren.

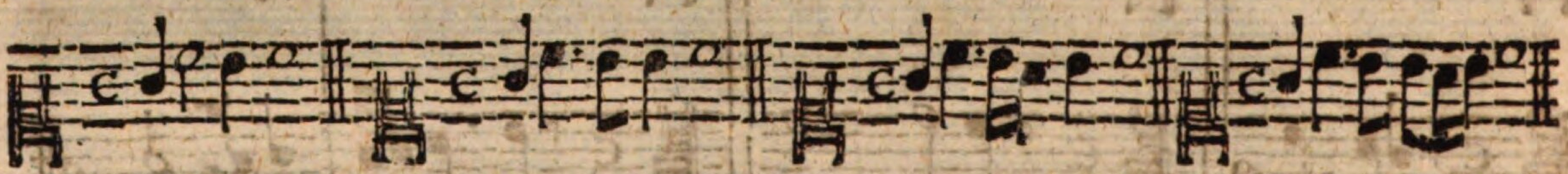
Die Minores in Mittleren oder Kleineren.

Folgends die Minimæ in denen kleinſten / und geſchwindeſten Noten / oder Figuren.

Exempla über die Cadentias Majores.



Exempla über die Cadentias Minores.



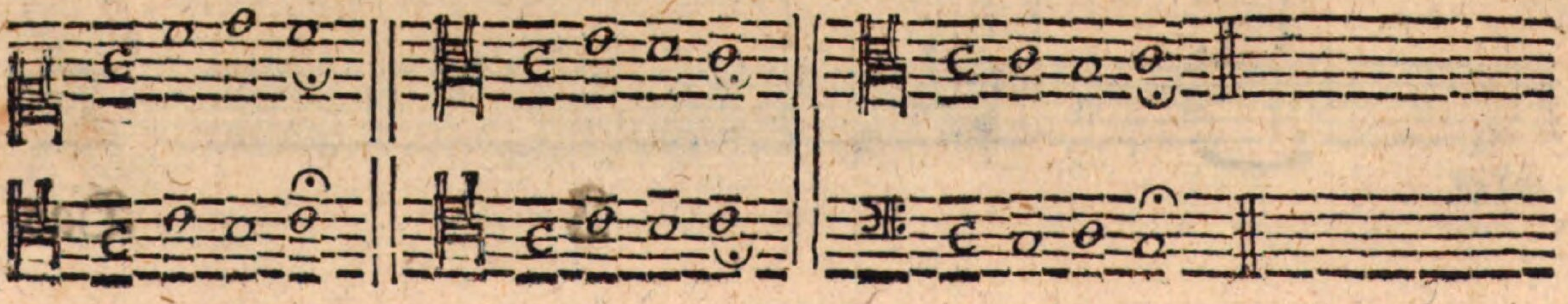
Exempla über die Cadentias Minimas.

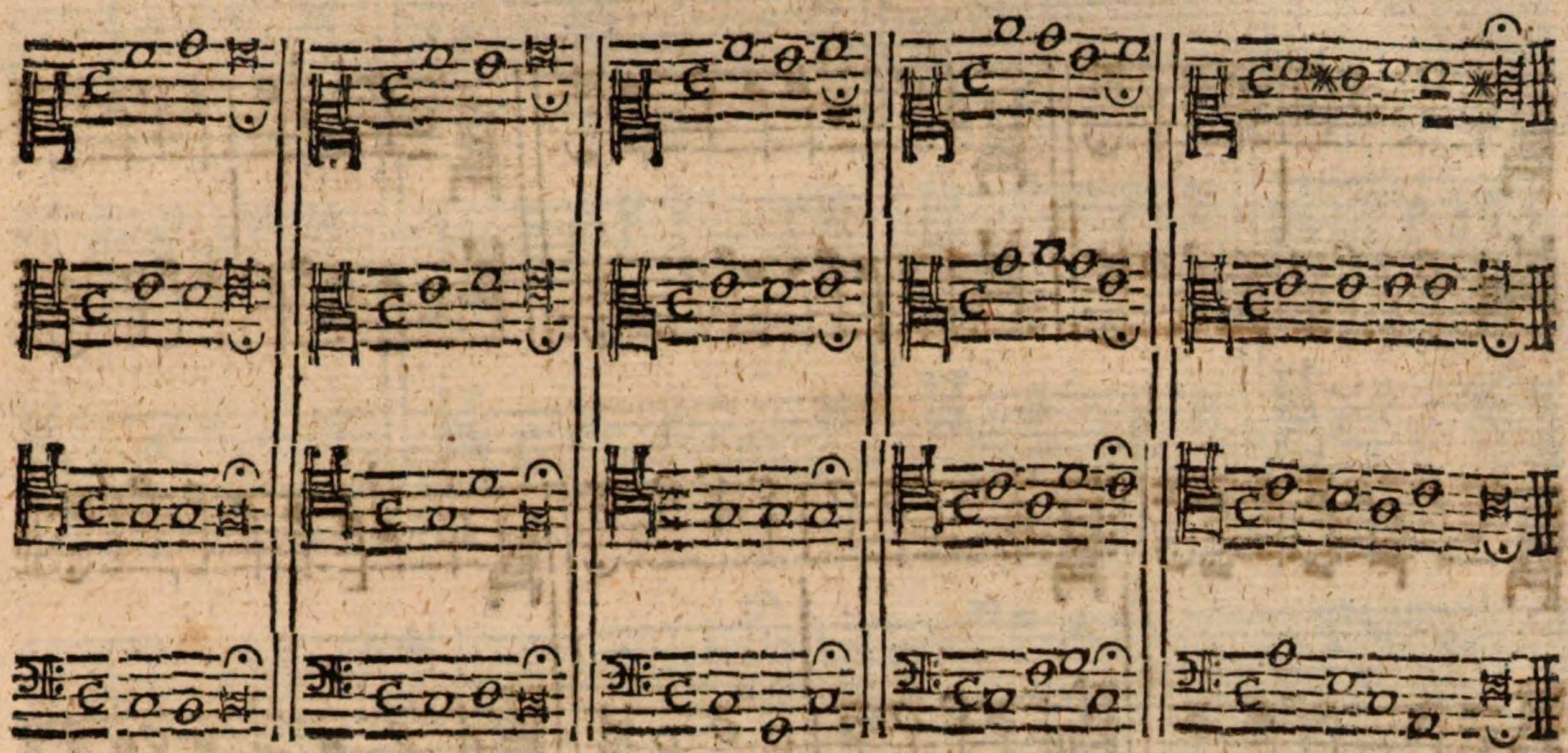
Wiederum werden die Cadentiæ eingetheilet in die ſimplices, und diminutas.

Die Cadentiæ Simplices beſtehen in gleichen Figuren/ und puren Conſonanten ohne Formation einer Ligatur.

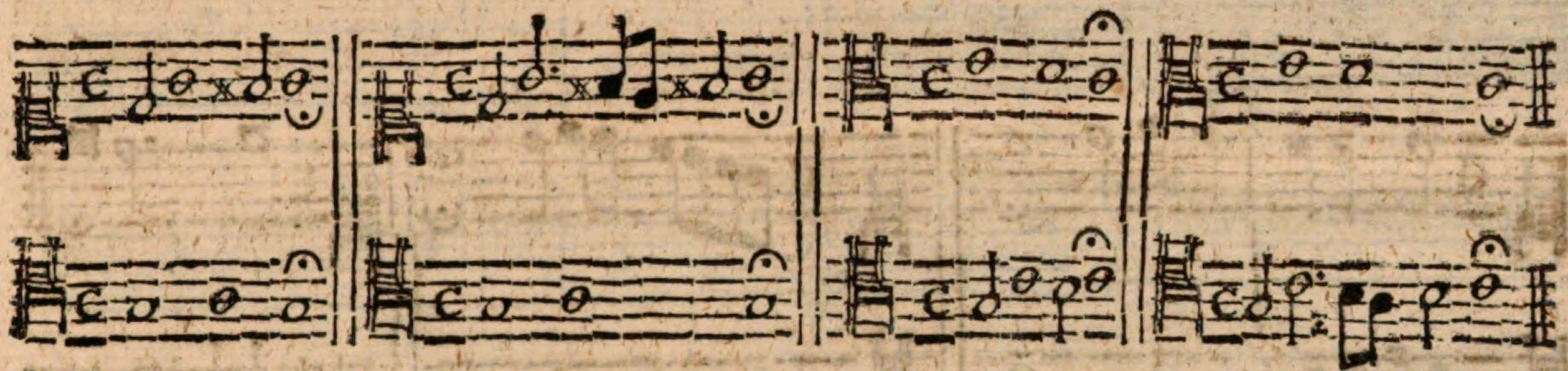
Die Cadentiæ Diminutæ hingegen werden aus unterſchiedlichen Figuren durch die Ligaturen formiret.

Cadentiæ Simplices.



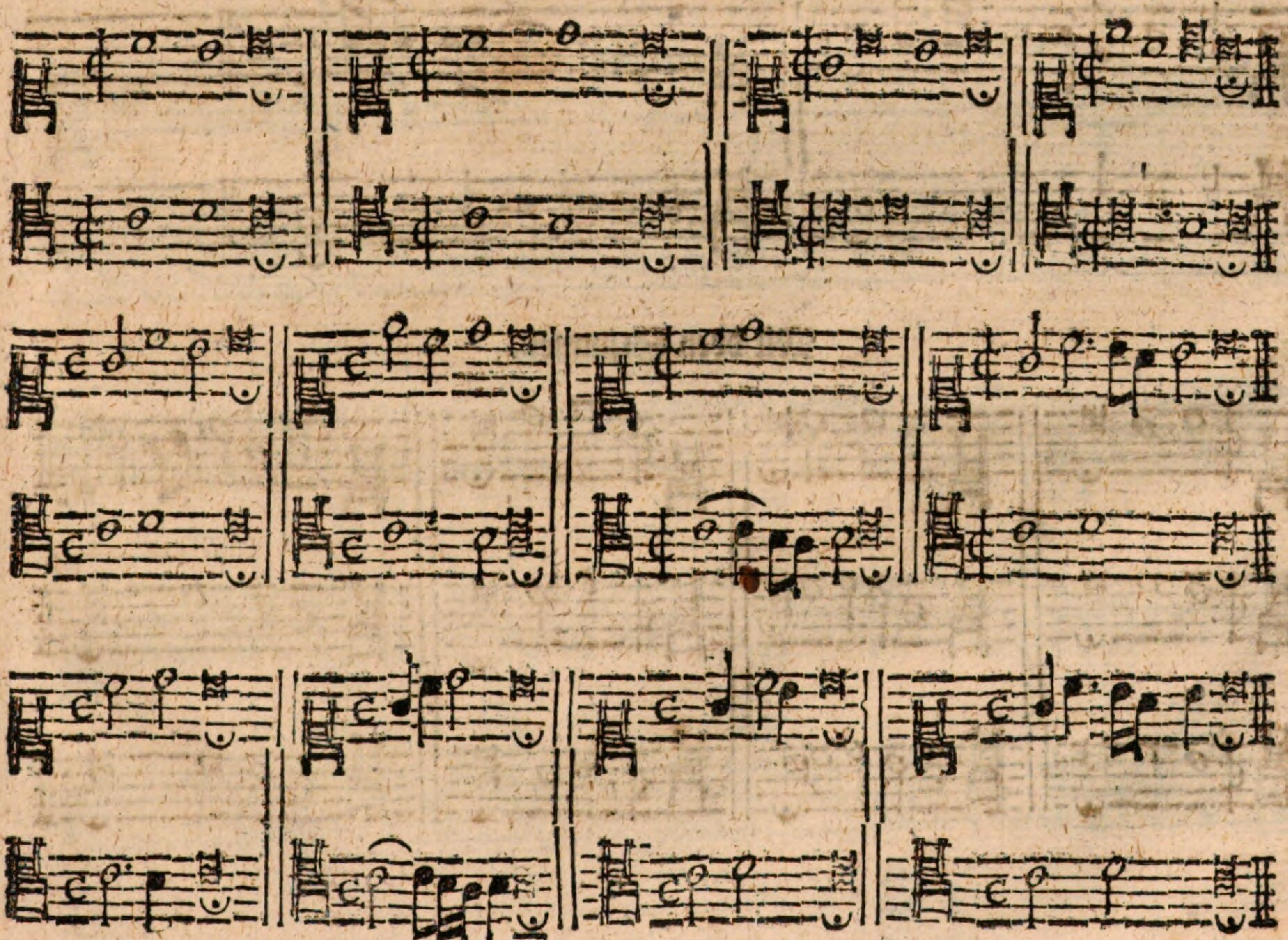


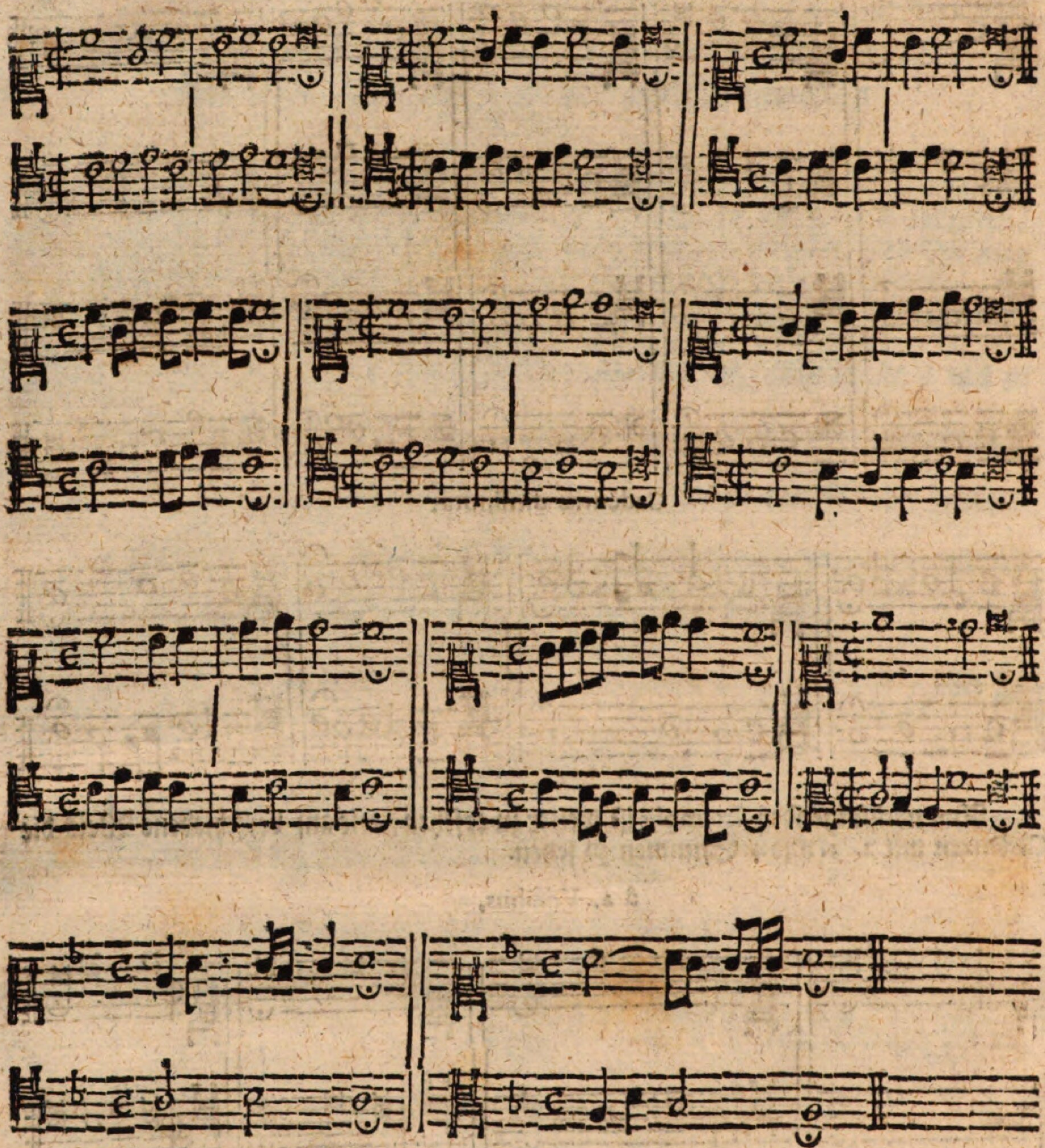
Cadentiæ diminutæ.



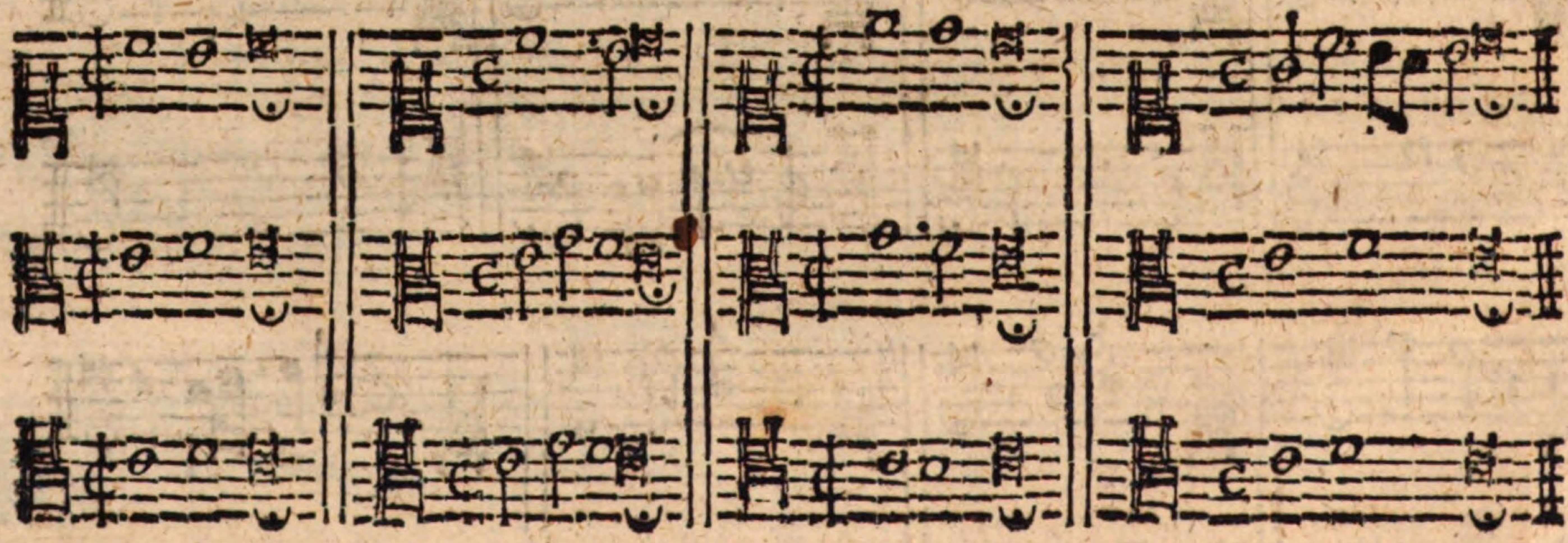
Aus nachfolgenden Exemplis iſt weiter zu erſehen / wie auf verſchiedene Weis die Cadenzen mit 2. 3. und 4. Stimmen zu ſetzen.

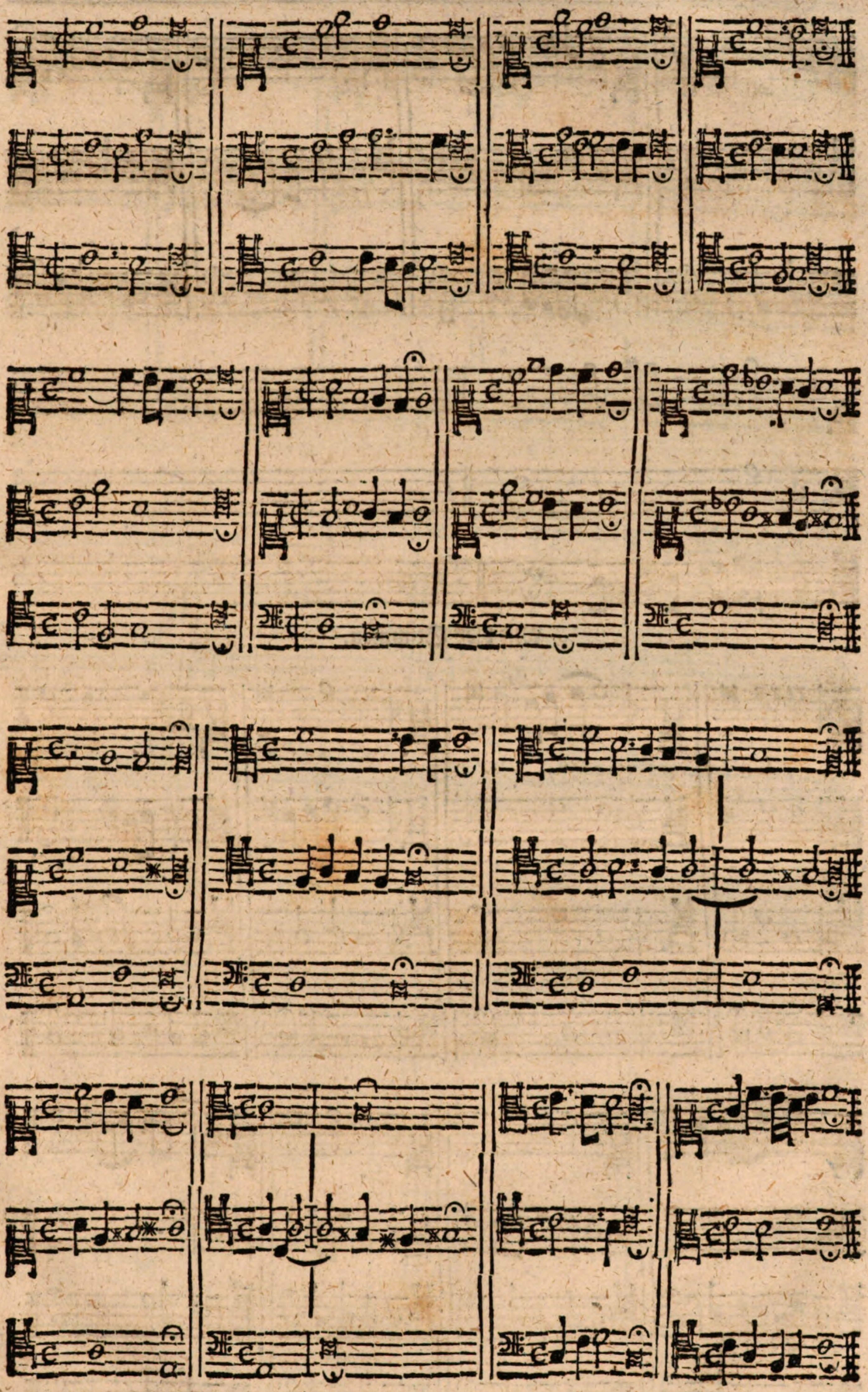
â 2. Vocibus.

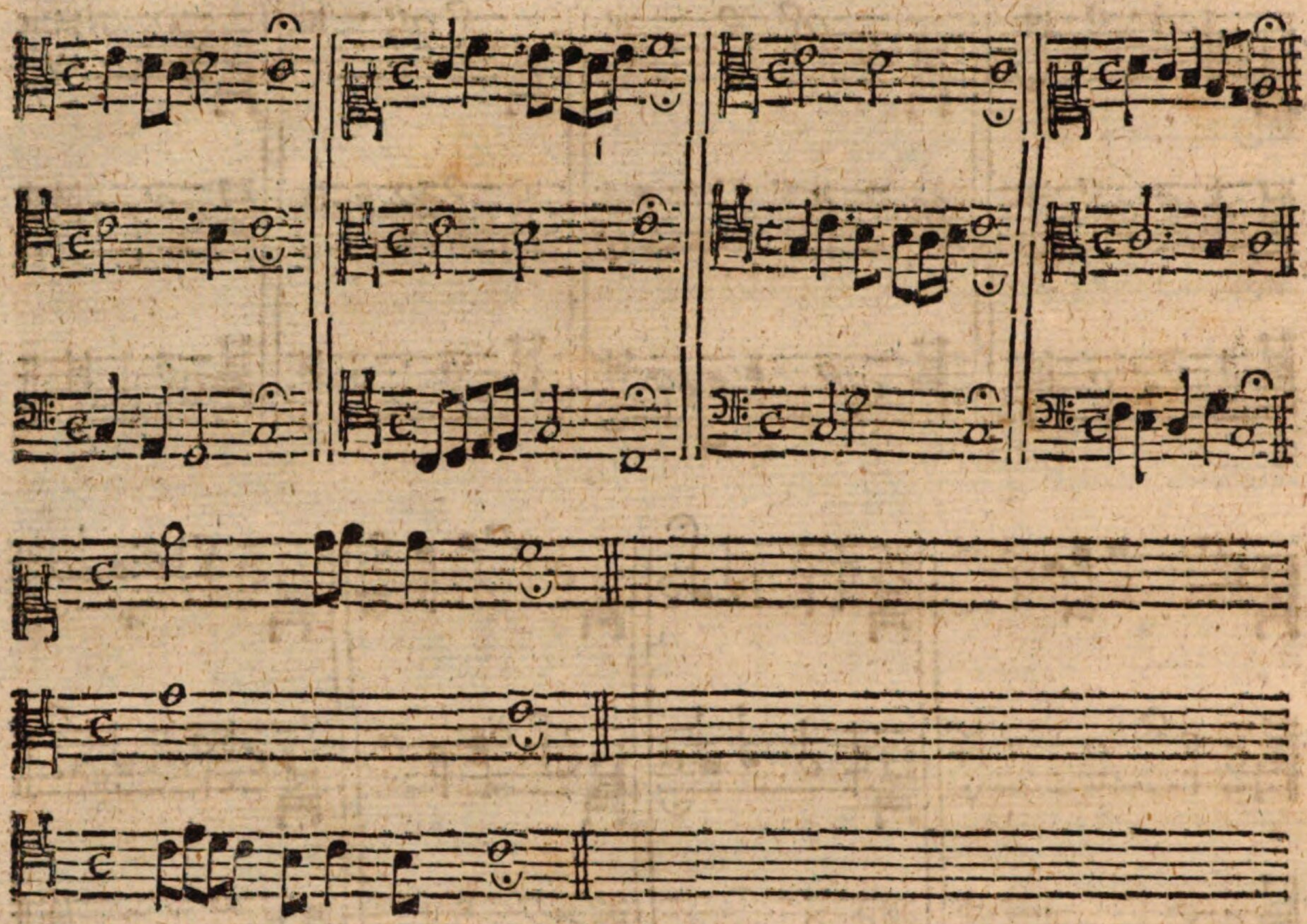




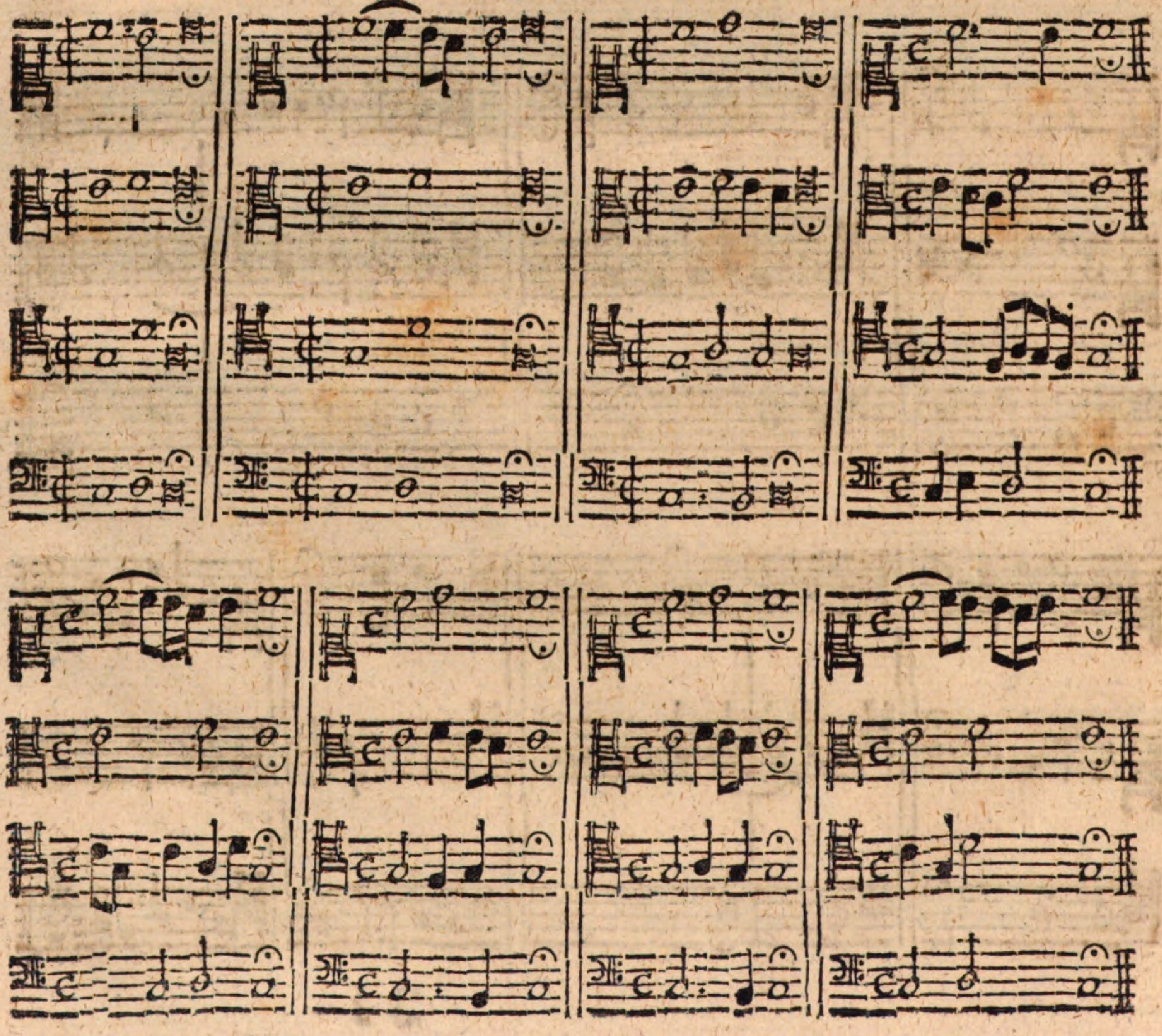
Mit drey Stimmen.

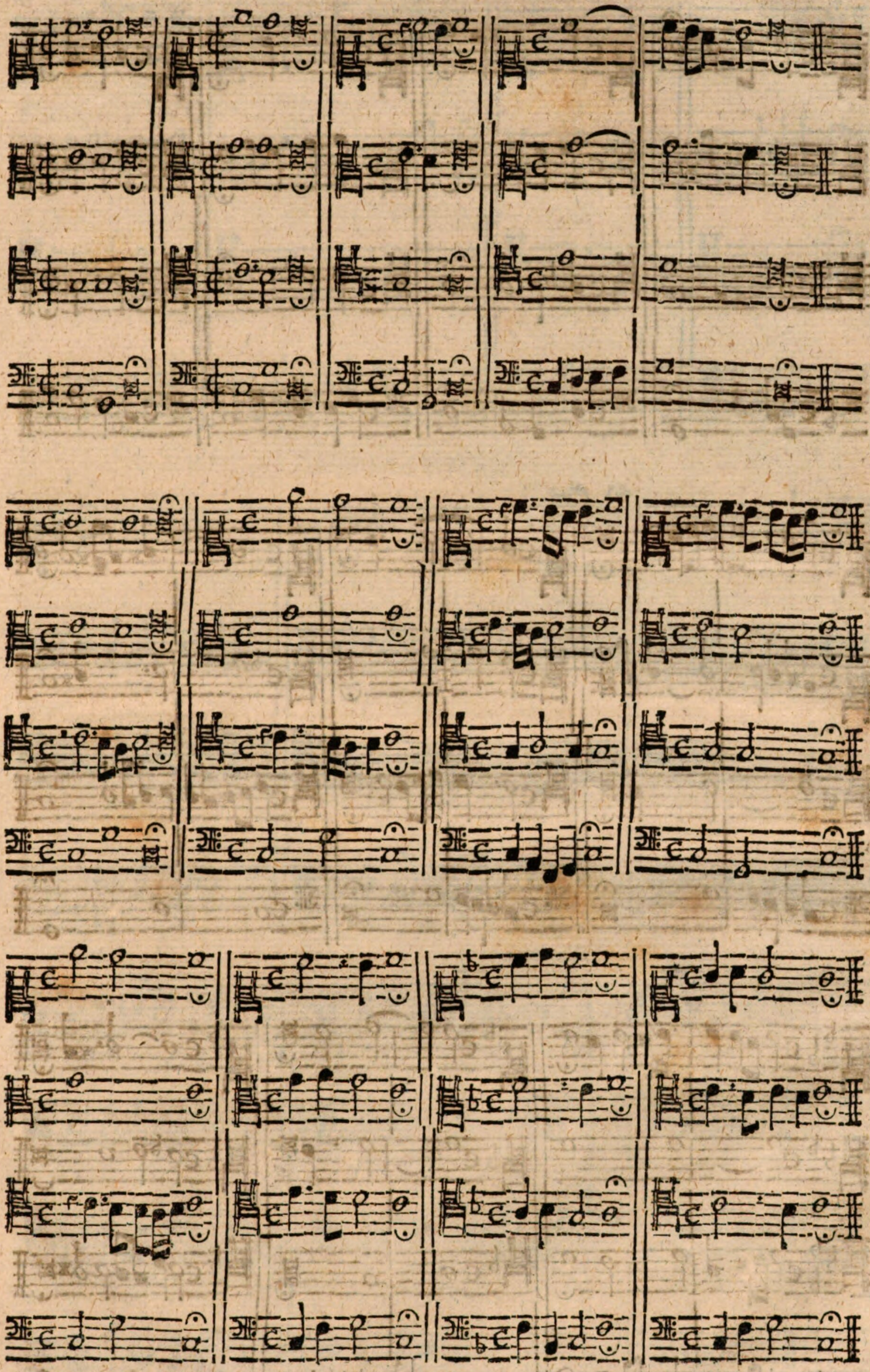


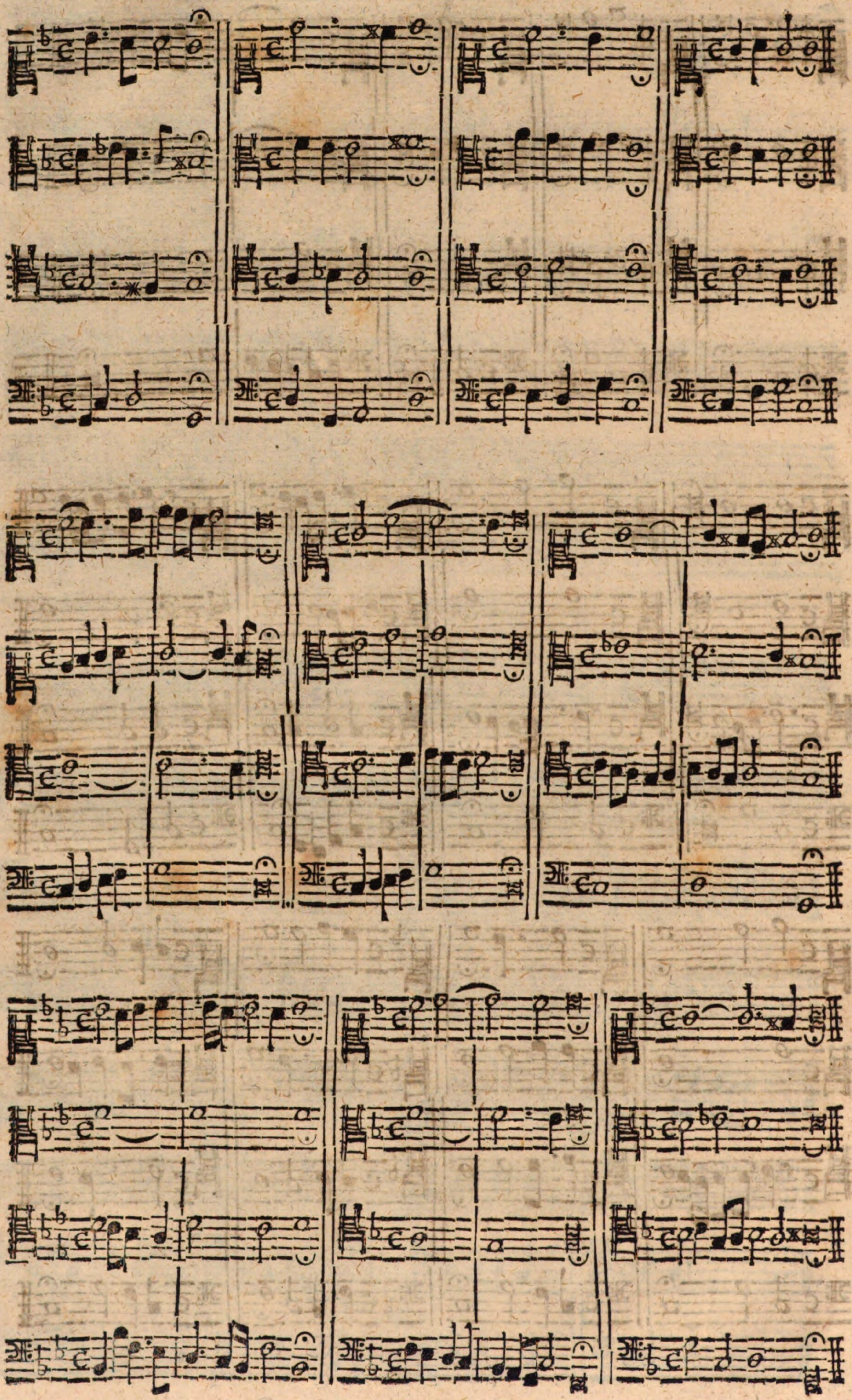


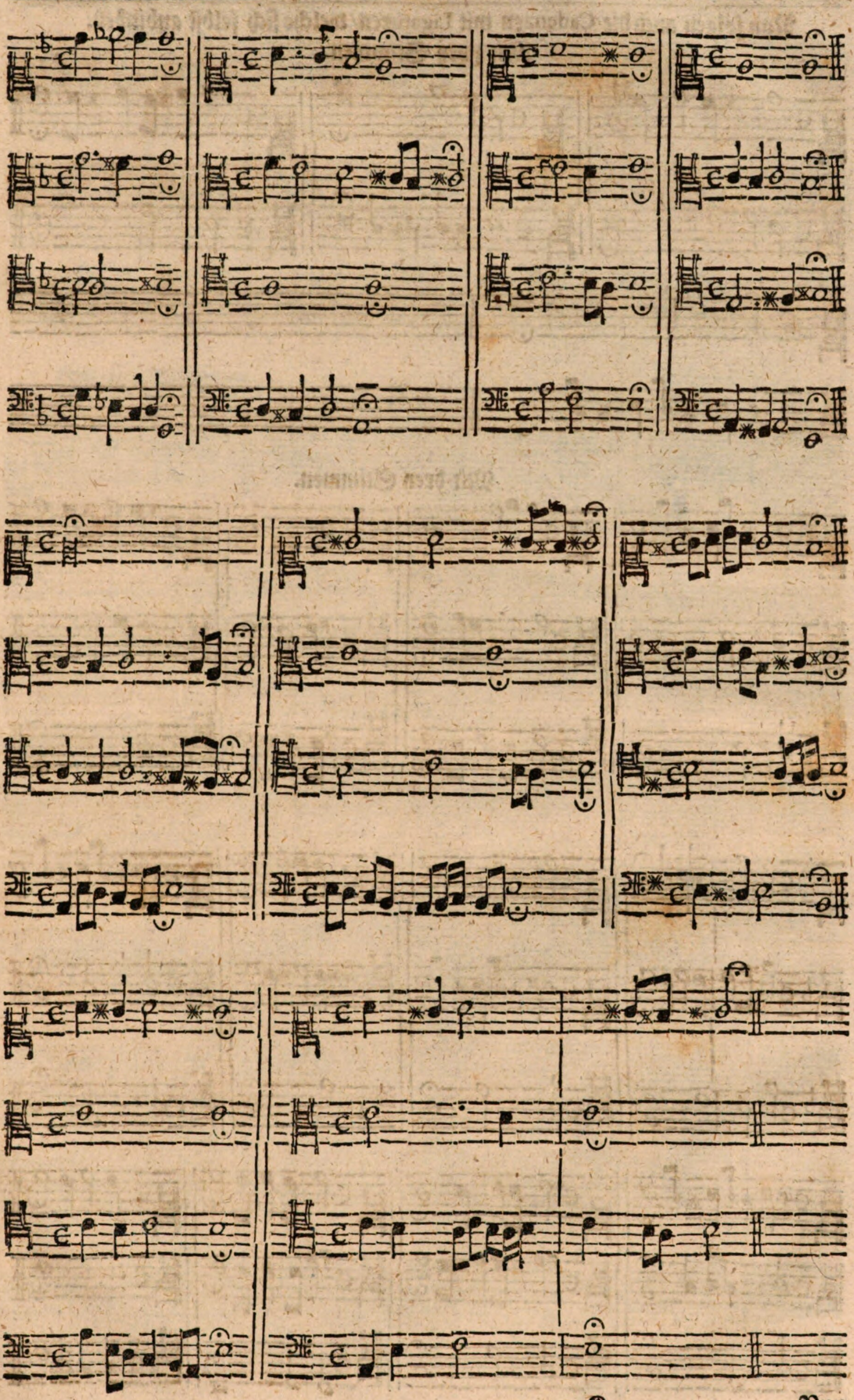


Mit vier Stimmen.



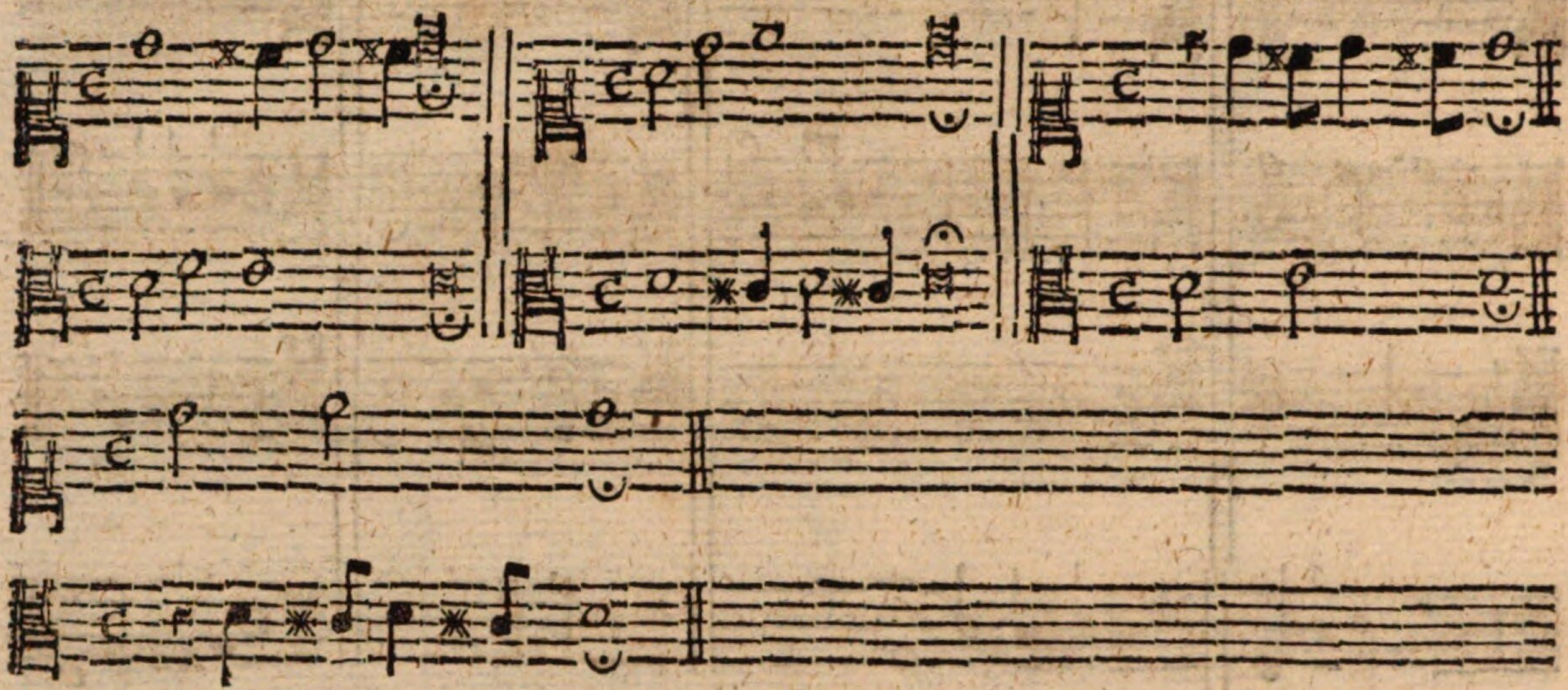




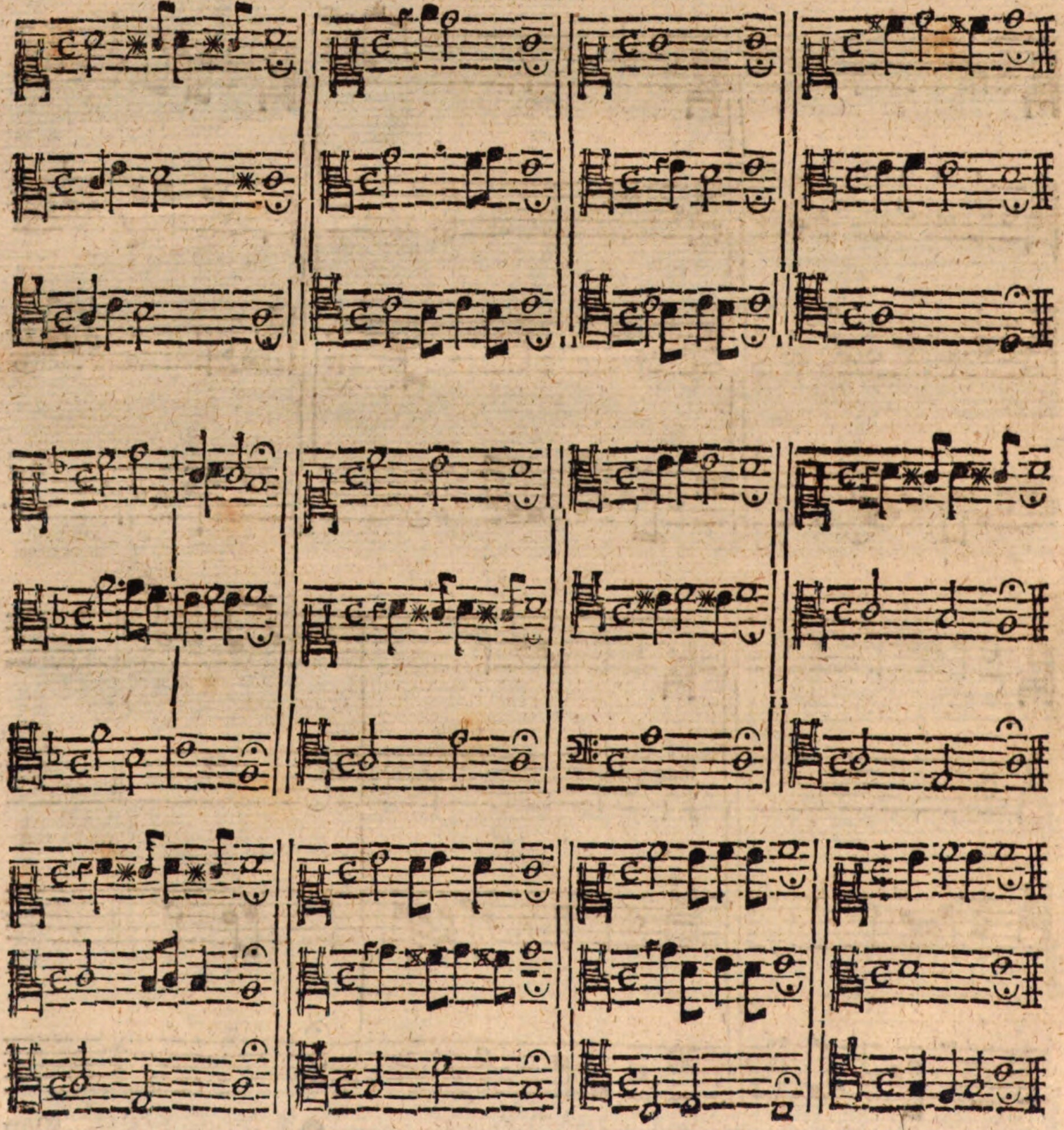


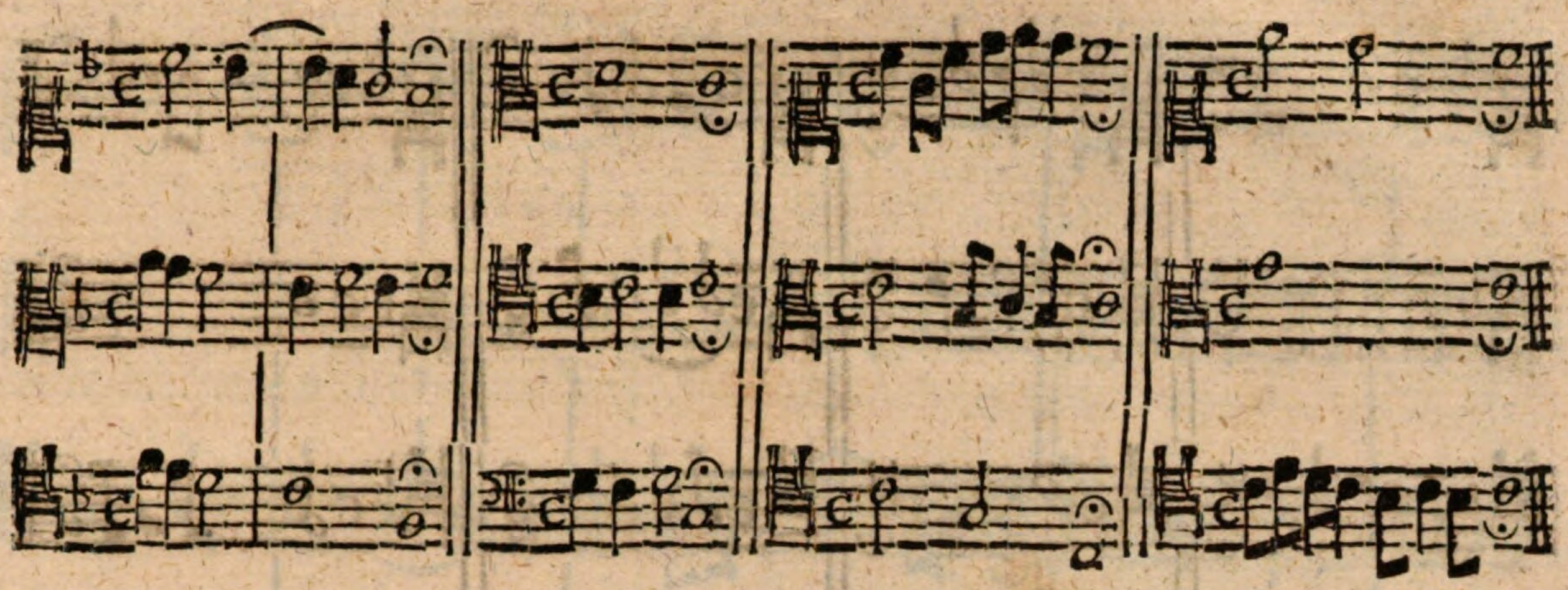
Nun folgen auch die Cadenzen mit Ligaturen/ welche ſich ſelbſt anbinden.

Mit zwey Stimmen.

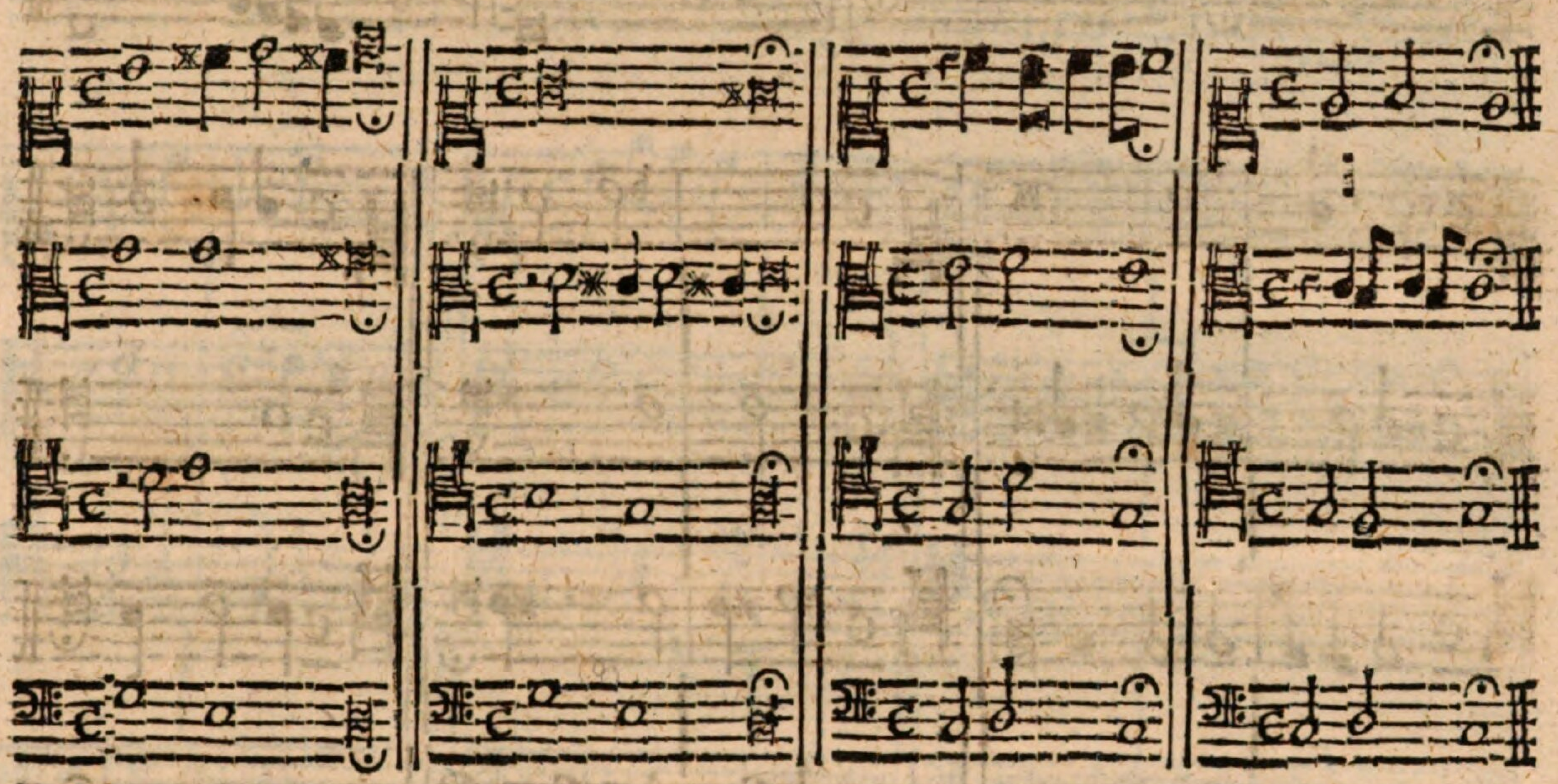


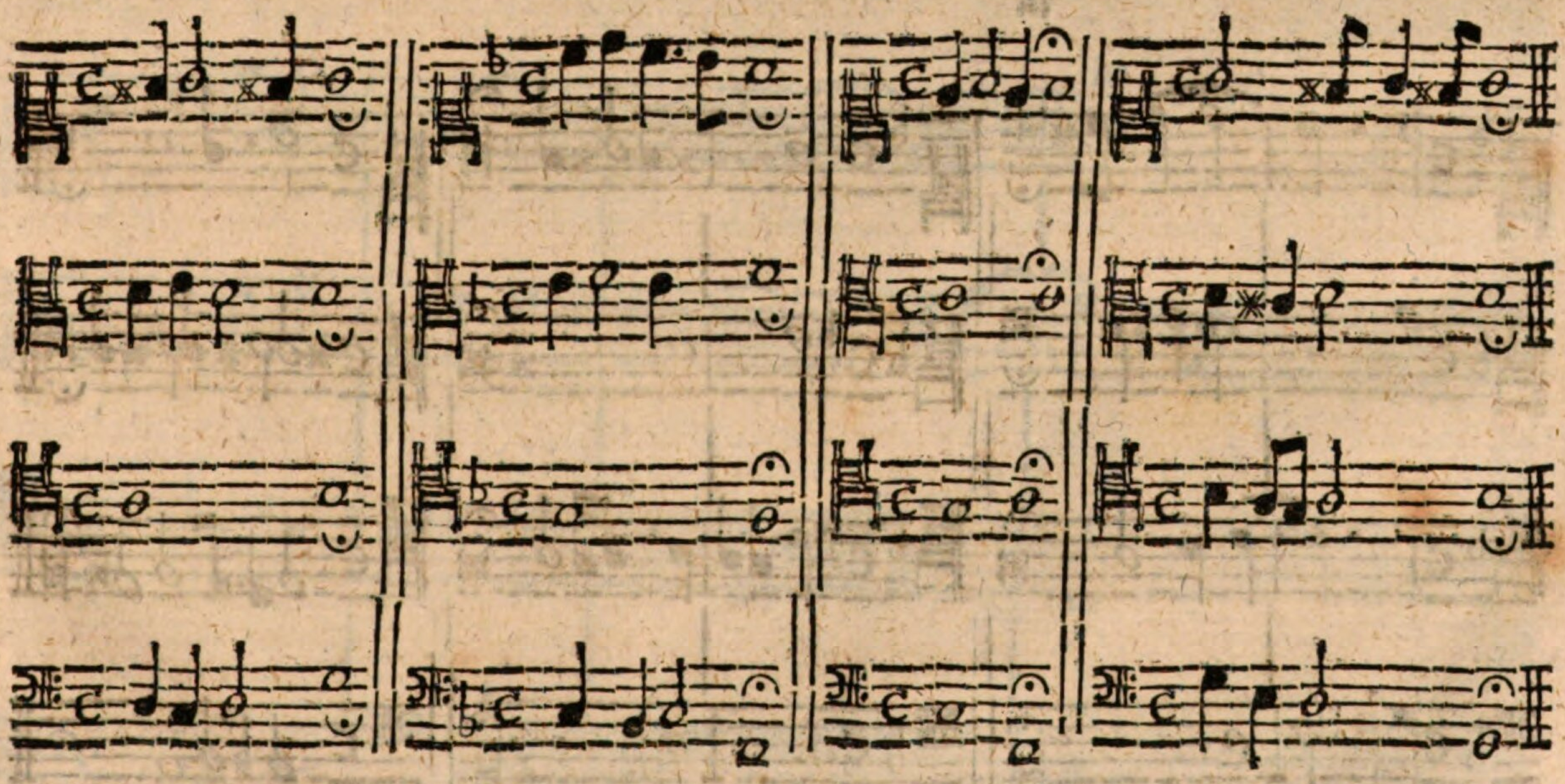
Mit drey Stimmen.

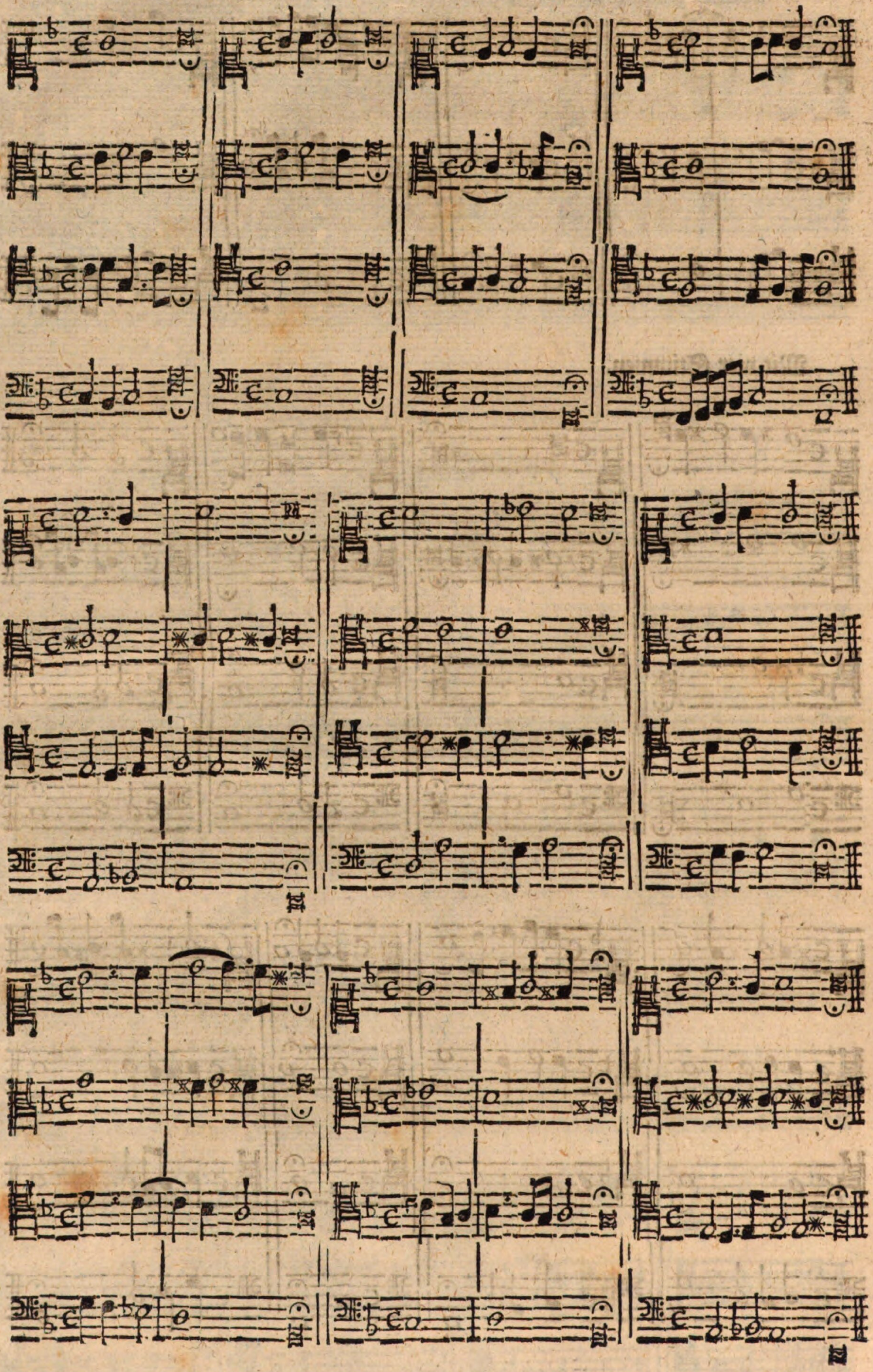


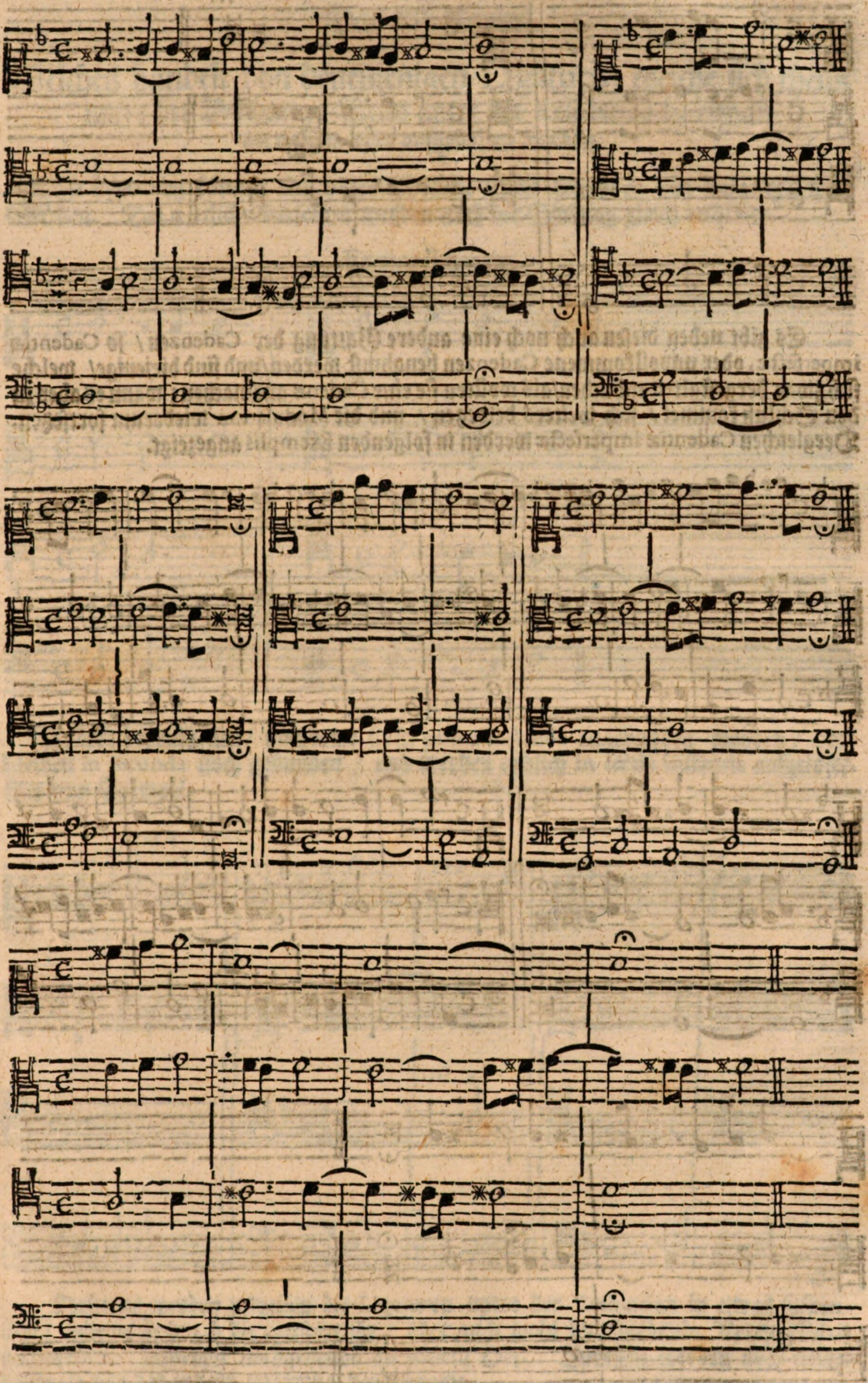


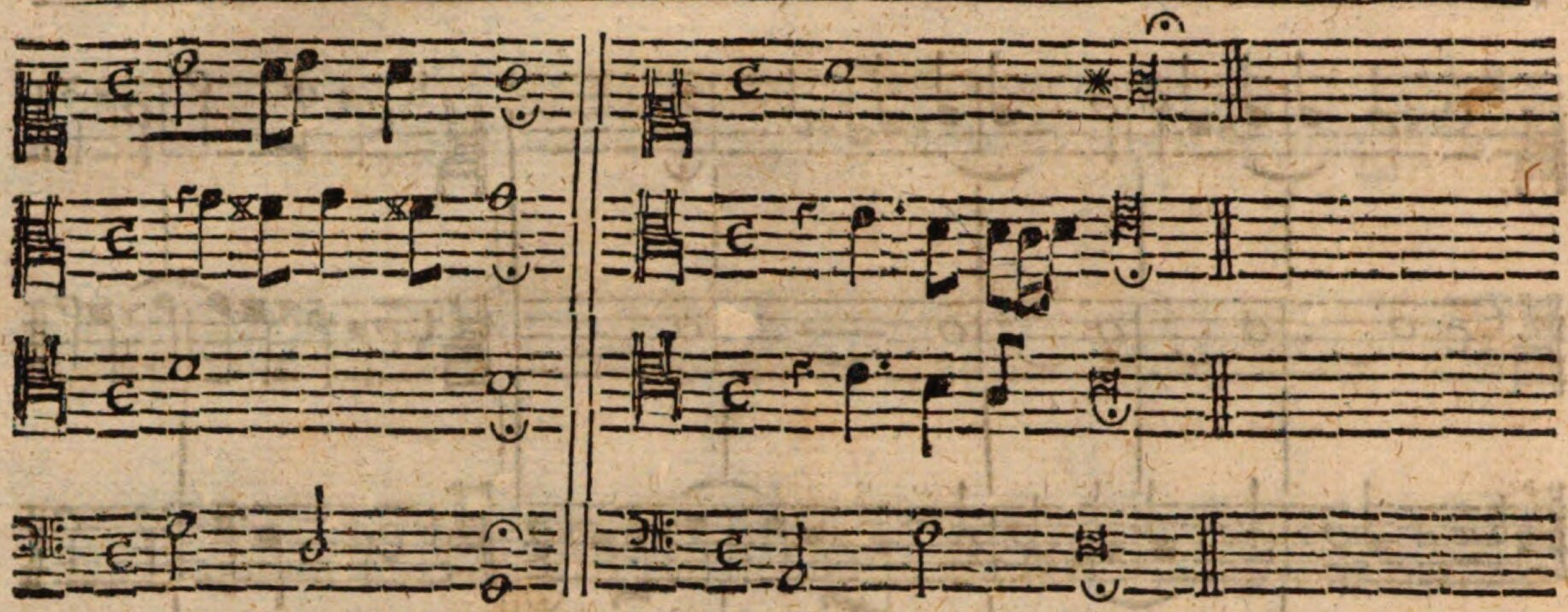
Mit vier Stimmen.



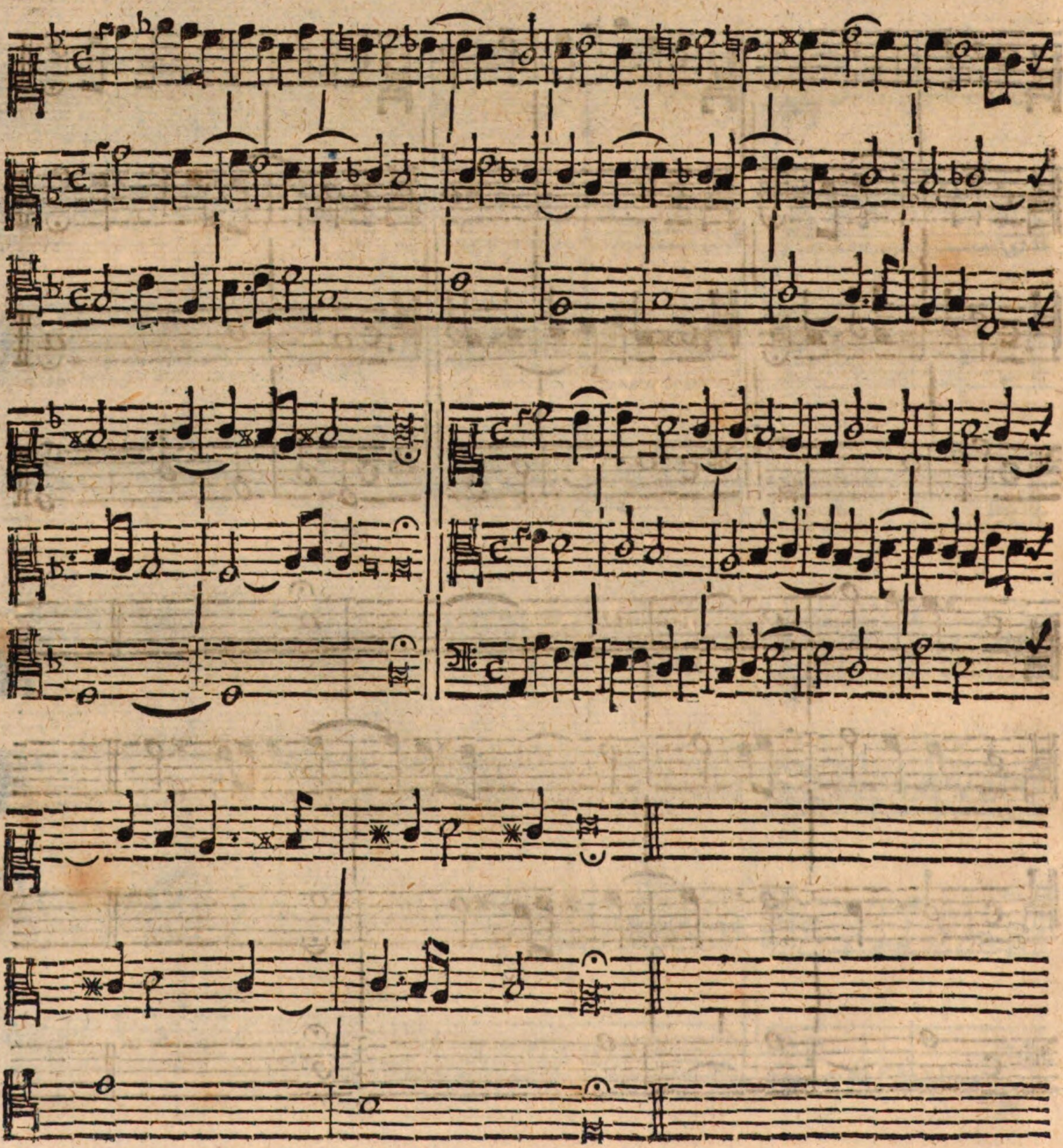








Es gibt neben dieſen auch noch eine andere Gattung der Cadenzen / ſo Cadentiæ imperfectæ, oder unvollkommene Cadenzen benahmſt werden/und ſind diejenige/ welche ſich zwar dergeſtalten anbinden/als wollten ſie eine Cadenz ausmachen; wann es aber zu den Schluß kommet / ſich weiters bewegen / und die Modulation wiederum fortſetzen. Dergleichen Cadentiæ imperfectæ werden in folgenden Exemplis angezeigt.



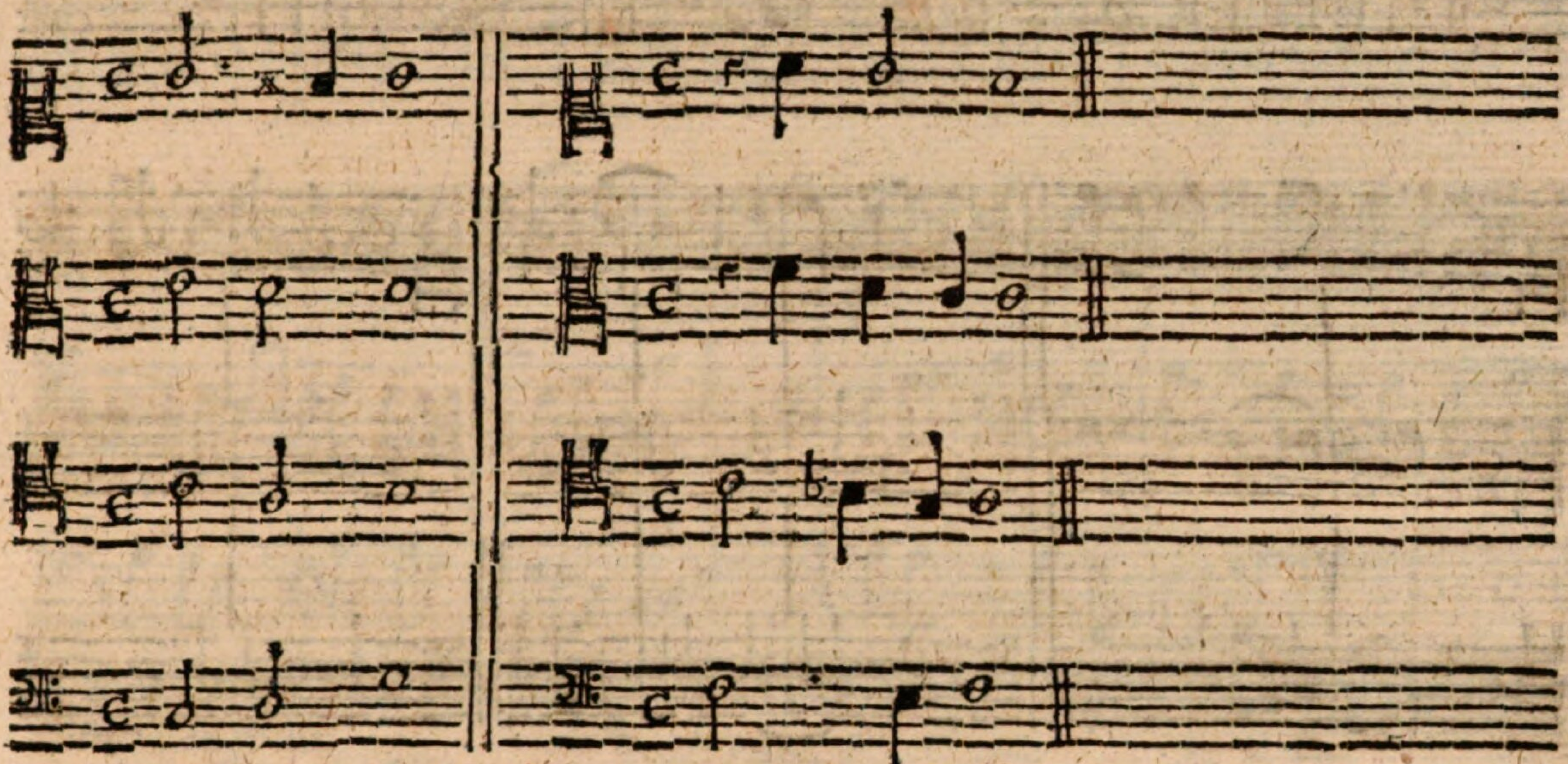
Das

Das XII. Capitel.

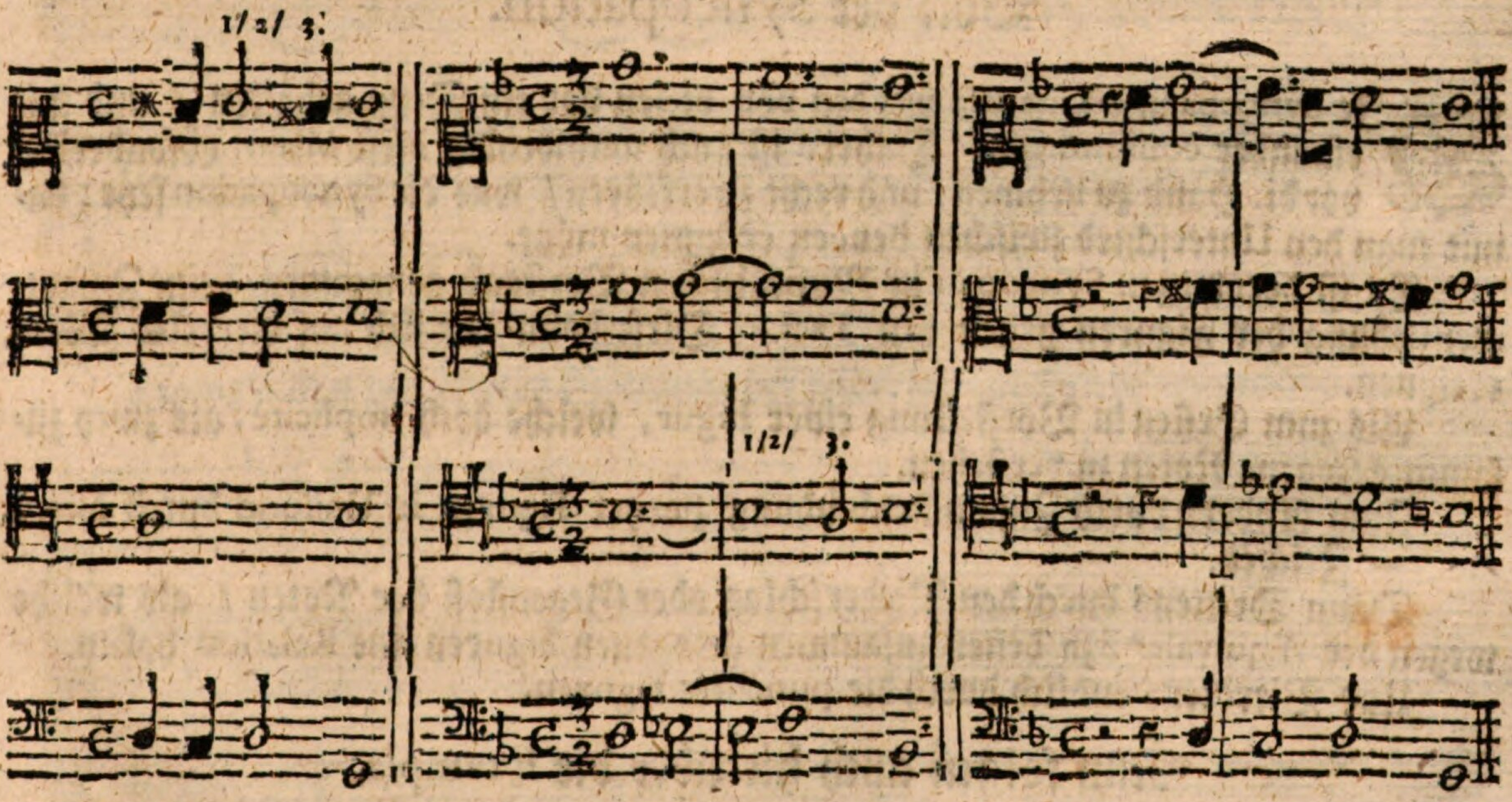
Welches handelt von denenjenigen Ligaturis, welche ſich theils unter der Bindung/ theils unter der Reſolution in etwas verweilen/ oder aufgehalten werden.

DJe Ligaruren können auf unterſchiedliche Weis gebunden und aufgelöſet werden. Denn etliche derſelben werden nach der Bindung gleich reſolvirt.

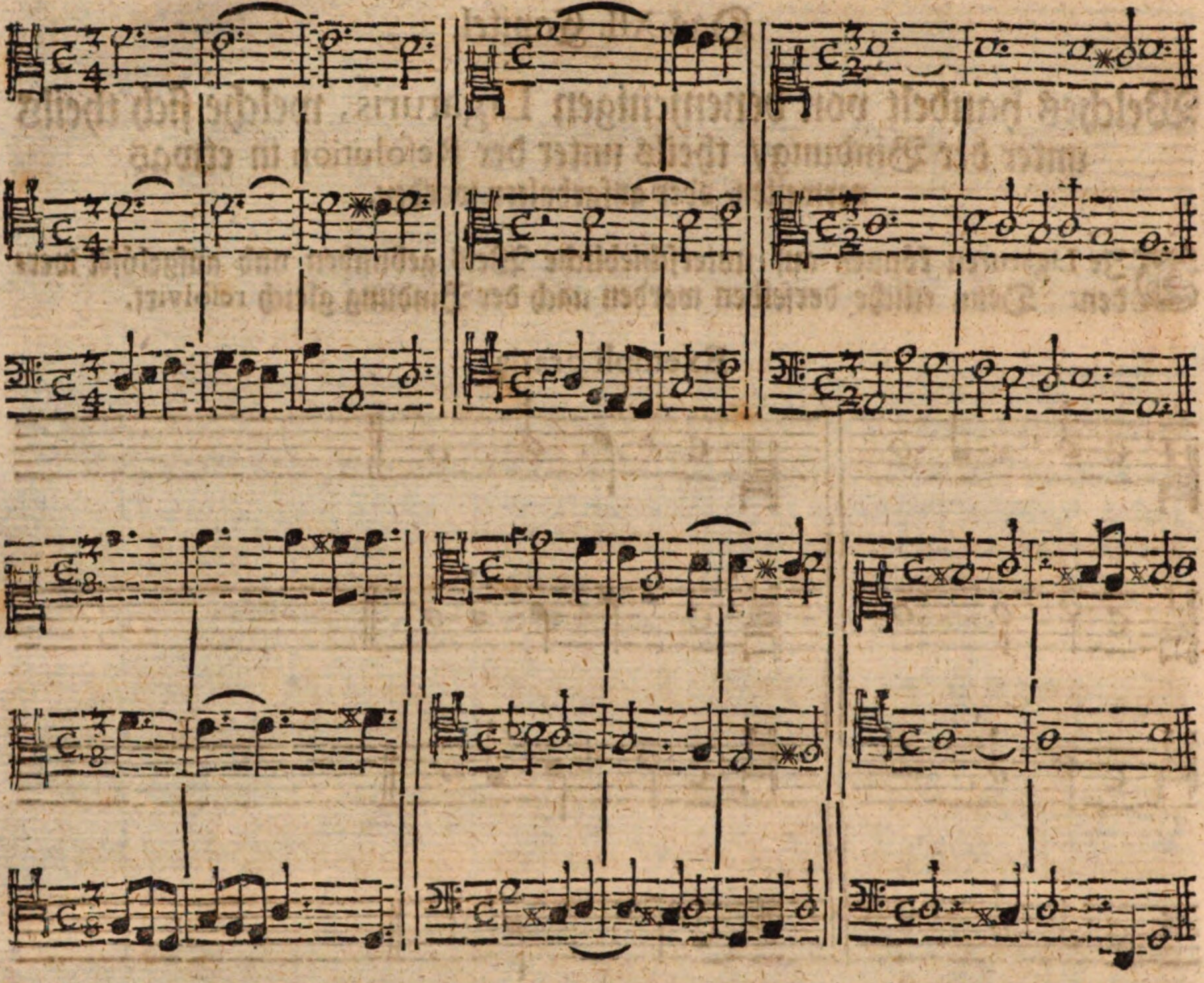
Exempli gratia,



Andere herentgegen/ nachdeme ſie in prima inſtantia angebunden worden / verbleiben in ſecunda noch gebunden / und werden endlich in tertia inſtantia aufgelöſet. Als zum Exempel.



Drittens werden zuweilen die Ligaturen unter der Reſolution in etwas ſuſpendirt/ indeme ſie durch die cambirende / oder auch wohl durchgehende Noten reſolviret werden. Worvon nachgehends an ſeinem Ort. Indeſſen werden noch etliche Exempla von der andern Gattung beygebracht.



Das XIII. Capitel.

Von der Syncopation.

DJe Syncopa und Ligatura werden von vielen vor ein Ding gehalten / und mit einander confundiret. Dahero iſt auch nothwendig dieſe Materi abſonderlich vor die Hand zu nehmen / und recht zu erklären / was die Syncopation ſeye; damit man den Unterſchied zwiſchen beyden erkennen möge.

Es iſt derowegen Syncopa (in Muſicaliſchen Verſtand genommen/) eine Zuſammenziehung der Figuren gegen den Tact. Dieſe dann kan ſich auf viererley Weis ereignen.

Als zum Erſten in Vorſtellung einer Figur, welche doch implicitè, als zwey zuſamm gezogene Noten zu verſtehen.

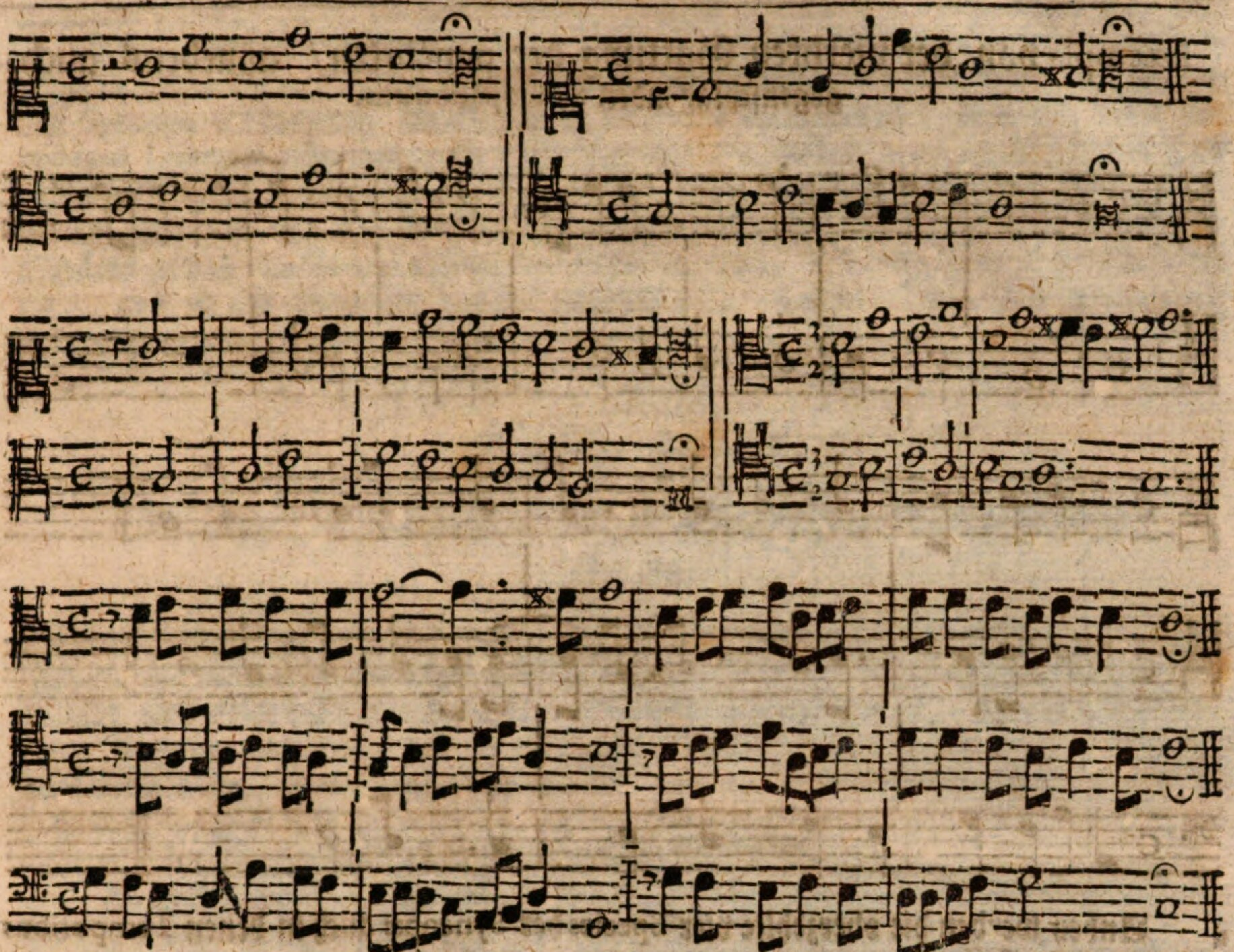
Zum Andern durch Zuſammenbindung zweyer Figuren in Uniſono durch dieſes ⌒ ⌣ Zeichen.

Dann Drittens durch den Niederſchlag oder Gegenſtoß der Noten / als welche wegen der Æquivalenz zu denen zuſammen gezogenen Figuren eine Relation haben.

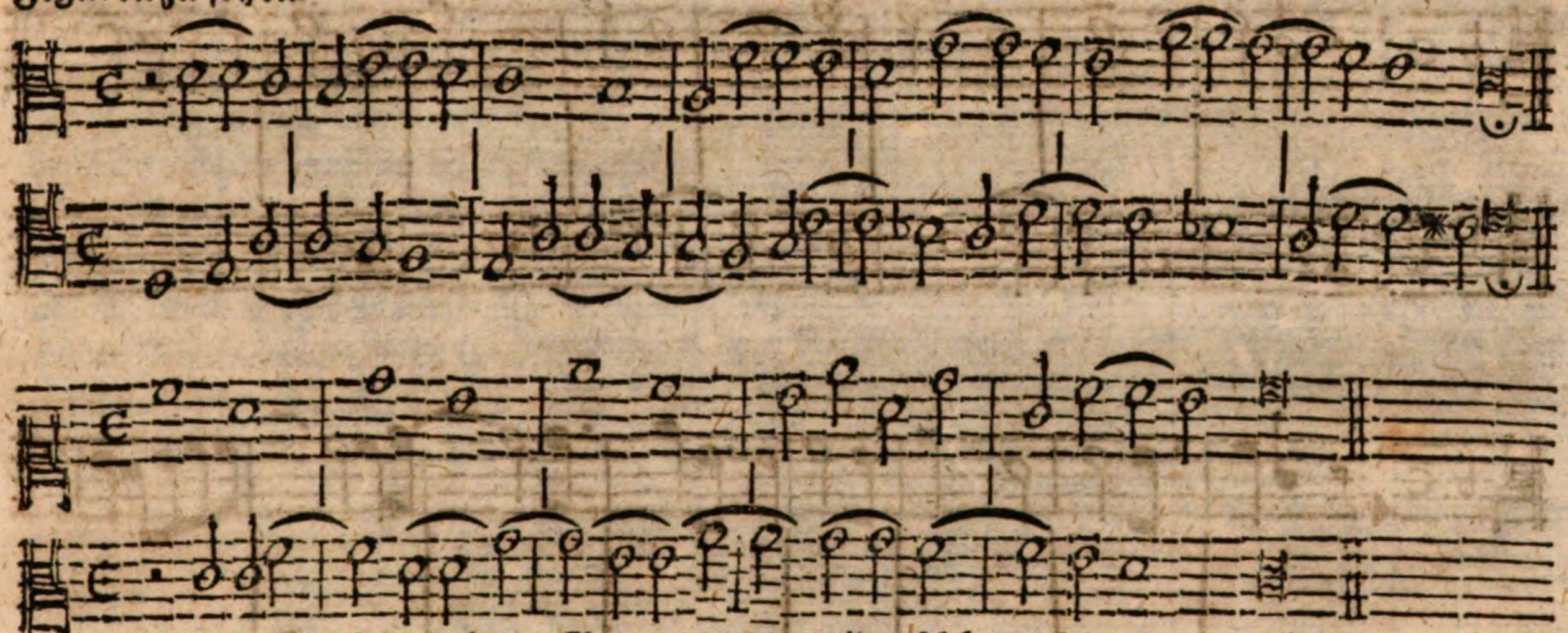
Und Vierdtens endlich durch die punctirte Figuren.

Nun folgen auch hierüber die Exempla.

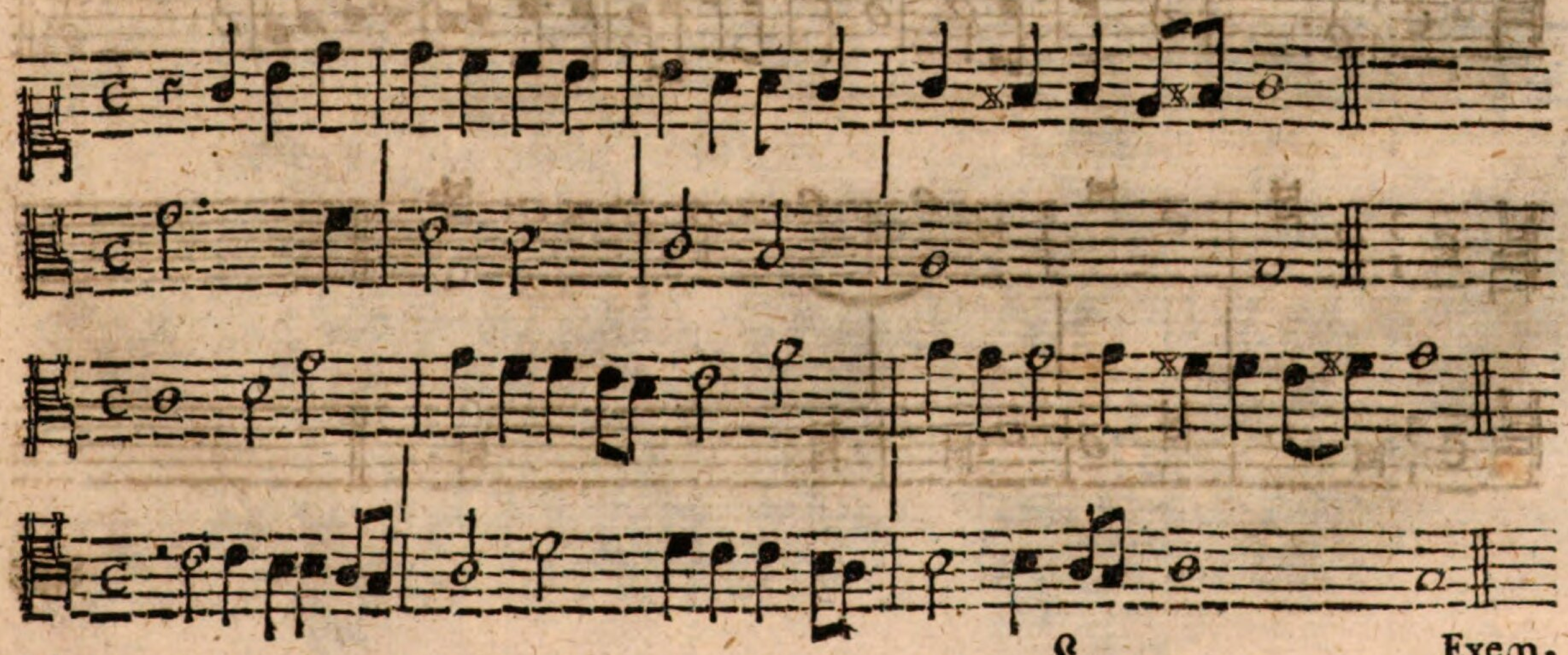
Und zwar anfänglich von der erſten Claſs, worinnen die Syncopationes in einſchichtigen Figuren vorgeſtellet werden.



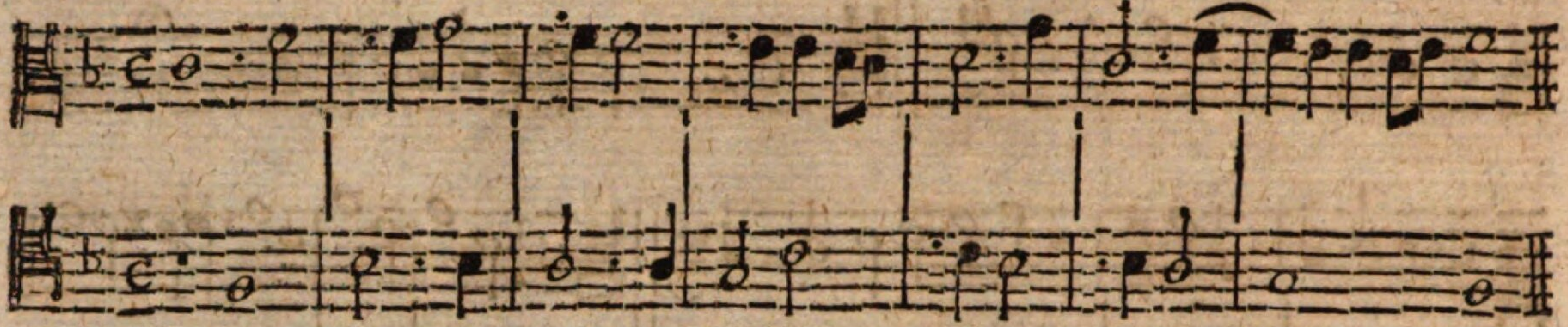
Exempla von der andern Gattung/ worinnen die per Syncopen zuſammen gezogene Figuren zu ſehen.

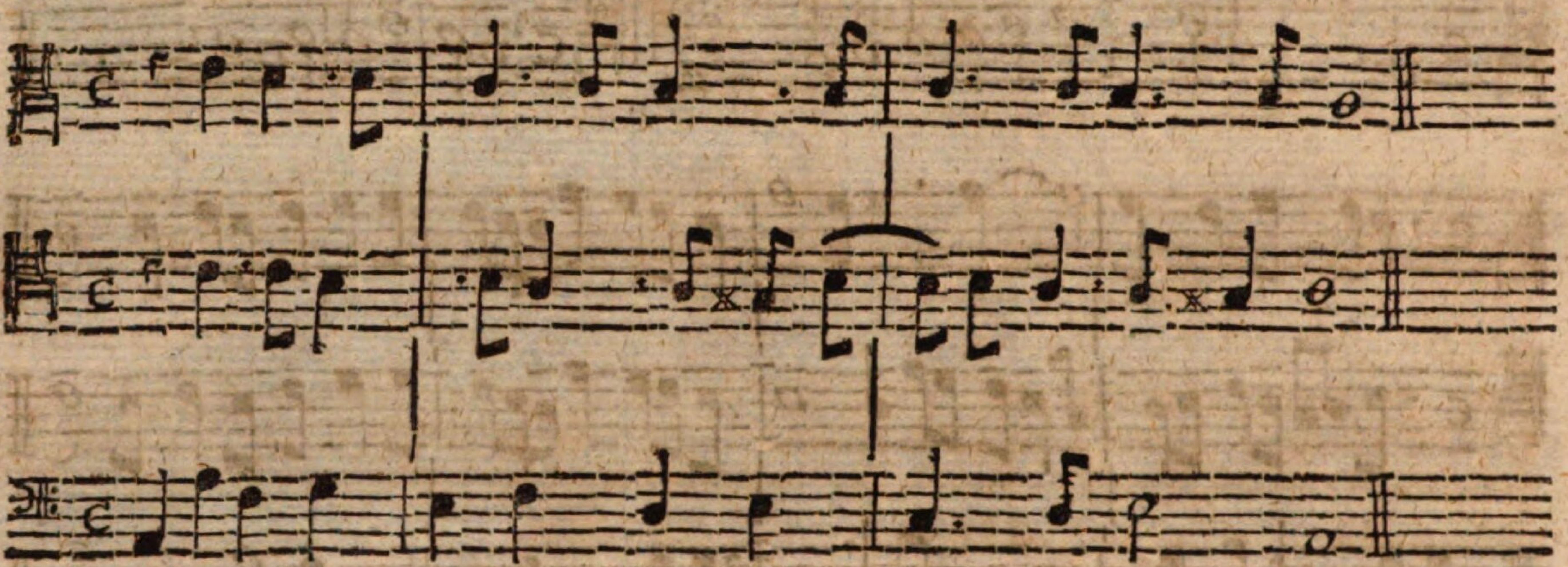


Exempla von der dritten Gattung/ der widerſchlagenden Syncopationum.

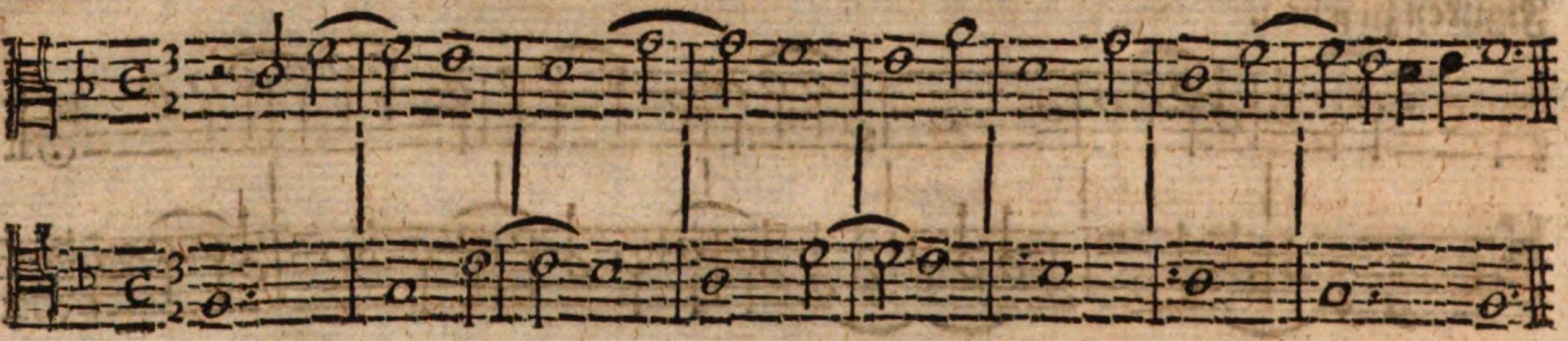


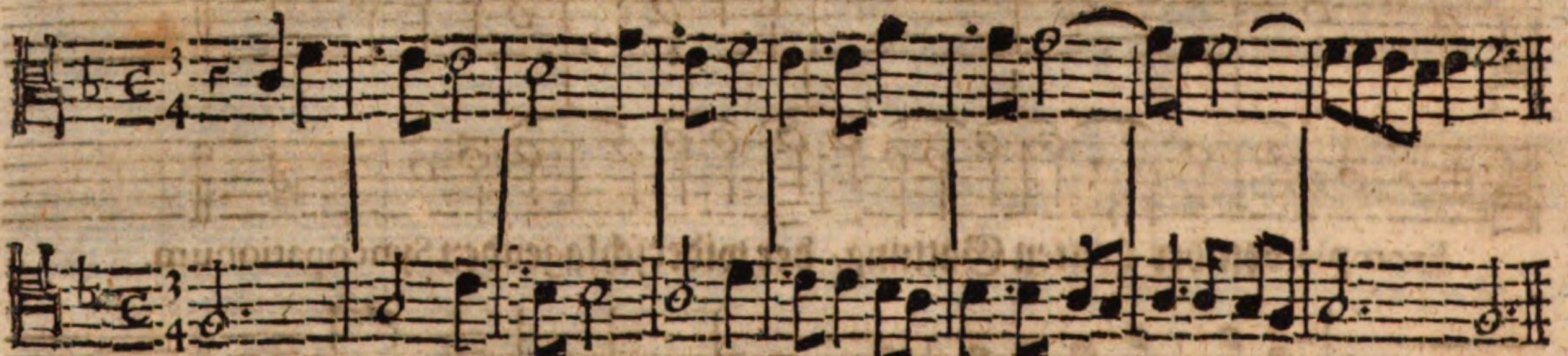
Exempla von der vierdten Gattung der punctirten/ annebens auch gegenſchlagenden Syncopationum,

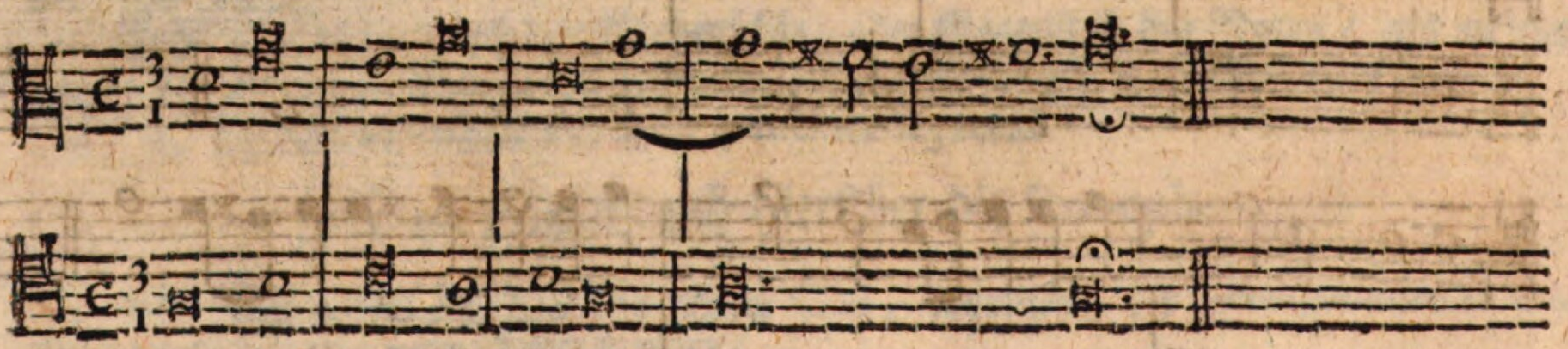




Anbey werden die oberzehlte vier Species der Syncopæ auch in denen Temporibus ternariis vorgeſtellet.







Aus denen bishero beygebrachten Exemplis erſcheinet klar / daß zwiſchen der Syncopation, und Ligatur oftmal ein Unterſchied ſich ereigne; dieweilen hin und wieder viel Syncopæ vorkommen / welche pur in Conſonanten beſtehen / folgends weder per modum Ligaturæ gebunden/ noch aufgelöſet werden / ſondern nachgehends freyen Paß haben / Spring-weis/ oder gradatim, auf-oder abwärts zu ſteigen / indeme die Ligaturæ herentgegen (wie bekannt/) in das Diſſonum eingebunden / und von dannen gradatim abwärts in das Conſonum müſſen reſolviret werden. Conſequenter Ligatura latiùs patet, und iſt ein jedwedere Ligatur zugleich eine Syncopa; dieſe aber herentgegen nicht allezeit eine Ligatur.

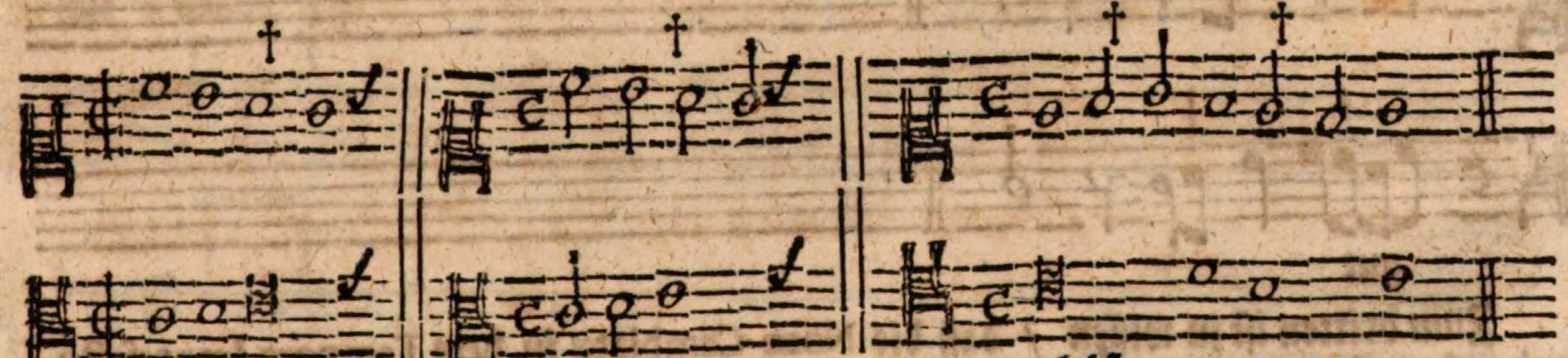
Das XIV. Capitel.

De Notis Cambiatis, oder von denen verwechſelten Noten.

GLeichwie die Tropi und Figuræ das Condimentum ſind der Red-Kunſt / und derſelben das rechte Gewicht geben / alſo ſind die regulirte Diſſonanzen / abſonderlich die Ligaturen/und cambirende Noten/ wann ſie recht appliciret werden / gleichſam das Saltz / und Gewürtz der Muſicæ Poeticæ. Von der Erſten Specie der Diſſonanten / denen Ligaturen nemlich / iſt bereits in zwölff Capiteln überflüſſig gehandelt/ auch alles wohl ventilirt / und erläutert worden. Schreite demnach zu der andern Gattung / nemlich zu denen cambirenden Noten.

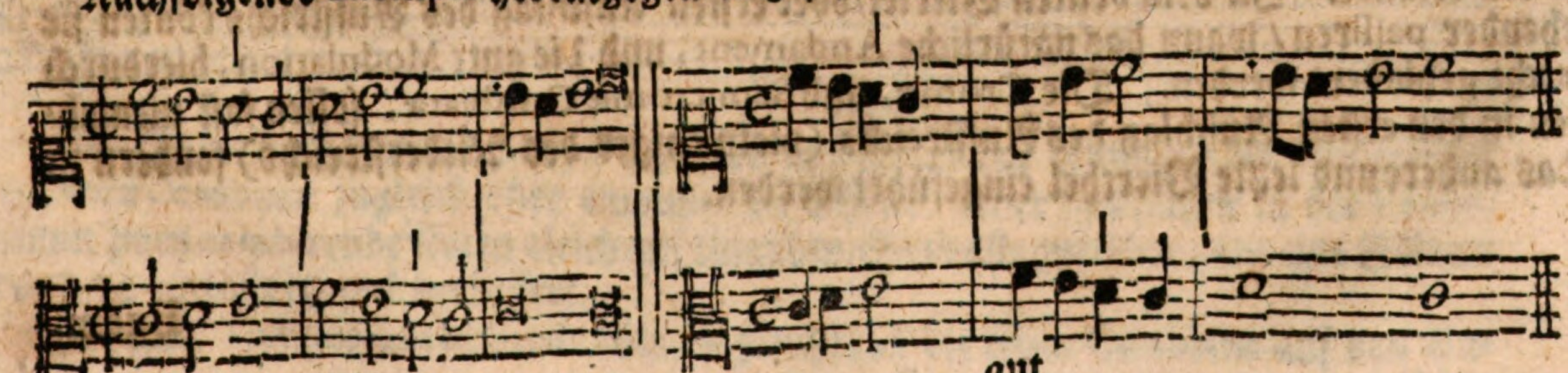
Es heiſſet aber das Lateiniſche Verbum Cambio, Cambire, oder al Italiano, Cambio, cambiare, in Teutſcher Sprach verwechſeln oder vertauſchen; folgends iſt Nota Cambiata, eine verwechſelte Noten / und zwar ein Diſſonans, welcher an ſtatt einer Notæ Conſonæ auf den Anſchlag fället / und erſtermeldtem Conſono den Nachſchlag überläſſet/mithin ſich gleichſam mit dem nachfolgenden Conſonante verwechſelt / oder vertauſchet. Damit dann dieſe Materi wohl verſtanden/auch die cambirende Noten Regel-mäſſig in der Compoſition mögen angebracht/und eingeführet werden / ſind folgende Lehr-Stück wohl in acht zu nehmen.

Erſtlich. Daß die cambirende Noten in denen groſſen und langſamen Figuren keinen Platz haben / ſondern von dieſen ausgeſchloſſen ſind / alldieweilen das Gehör durch dieſes ungebundene allzulang anhaltende Diſſonum offendirt wurde / und ſie/ die Notæ Cambiatæ aus ihrer Natur und Eigenſchafft nicht zum Stillſtehen/ ſondern zum Fortpaſſiren diſpoſt, und geneigt ſind. Wären demnach folgende Exempla nicht gut.

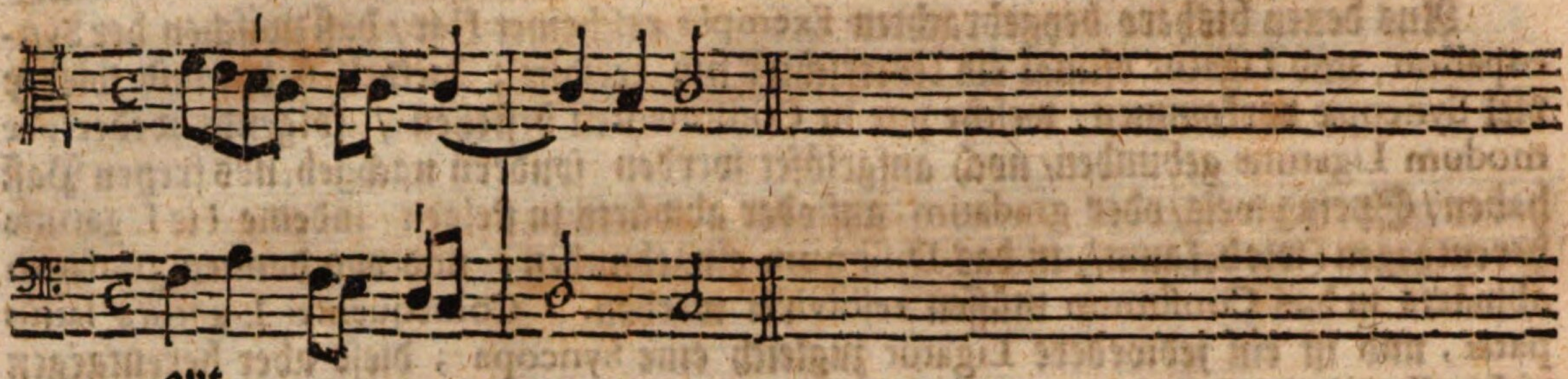


böß böß böß

Nachfolgende Exempla herentgegen in geſchwindern oder kleinern Figuren ſind gut.



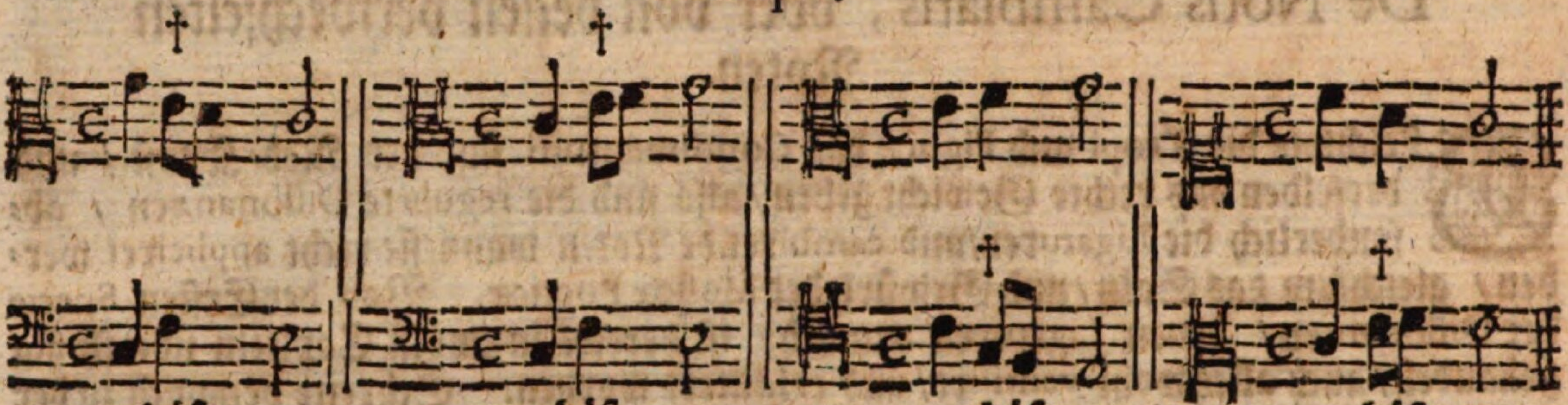
gut gut



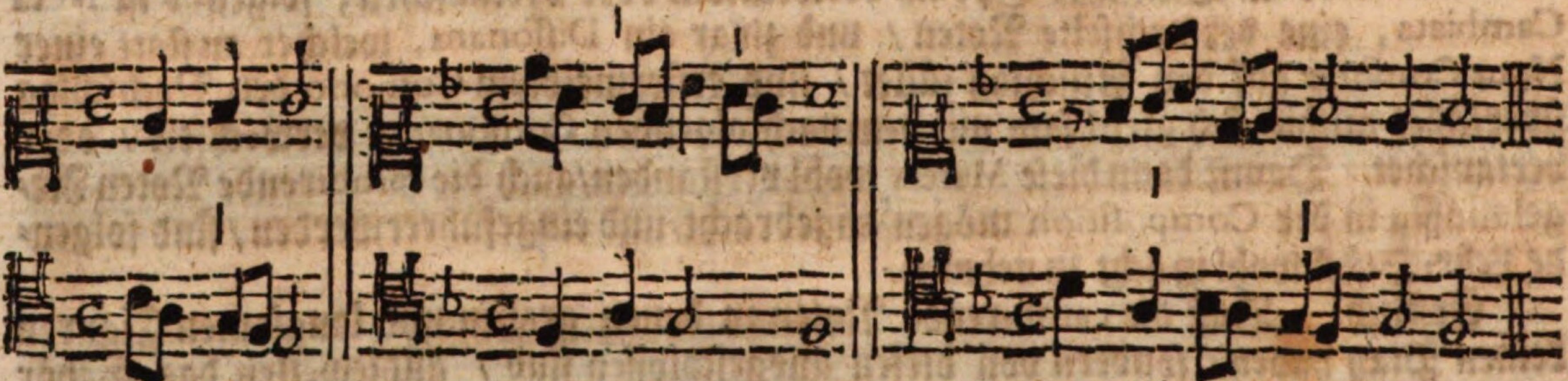
gut

Das andere iſt / daß die cambirende Noten gradatim (das iſt /) Staffel-weis / und nicht Spring-weis müſſen eingeführt / auch ſowol ober als unter ſich mit Conſonanten bedeckt und eingeſchloſſen ſind.

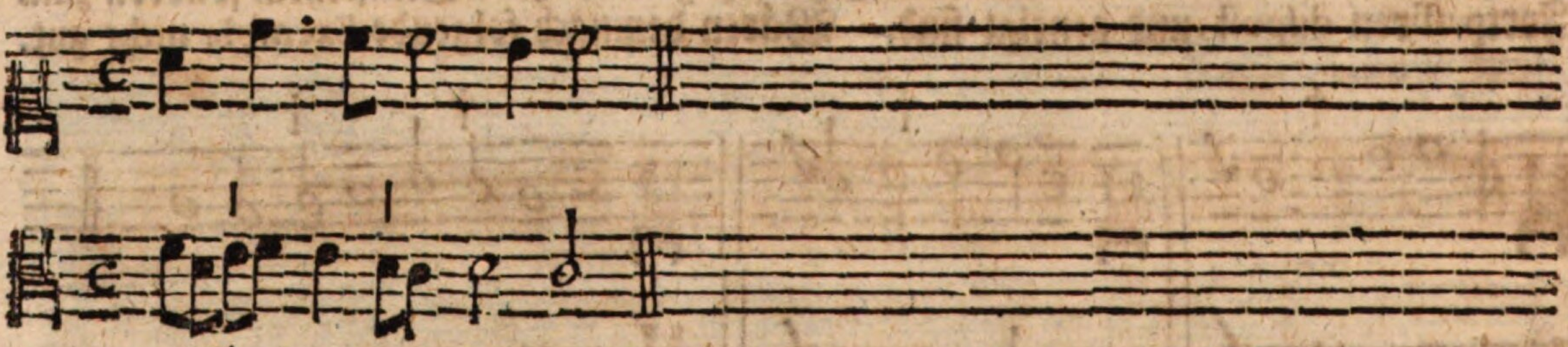
Exempla.



böß böß böß böß



gut gut gut

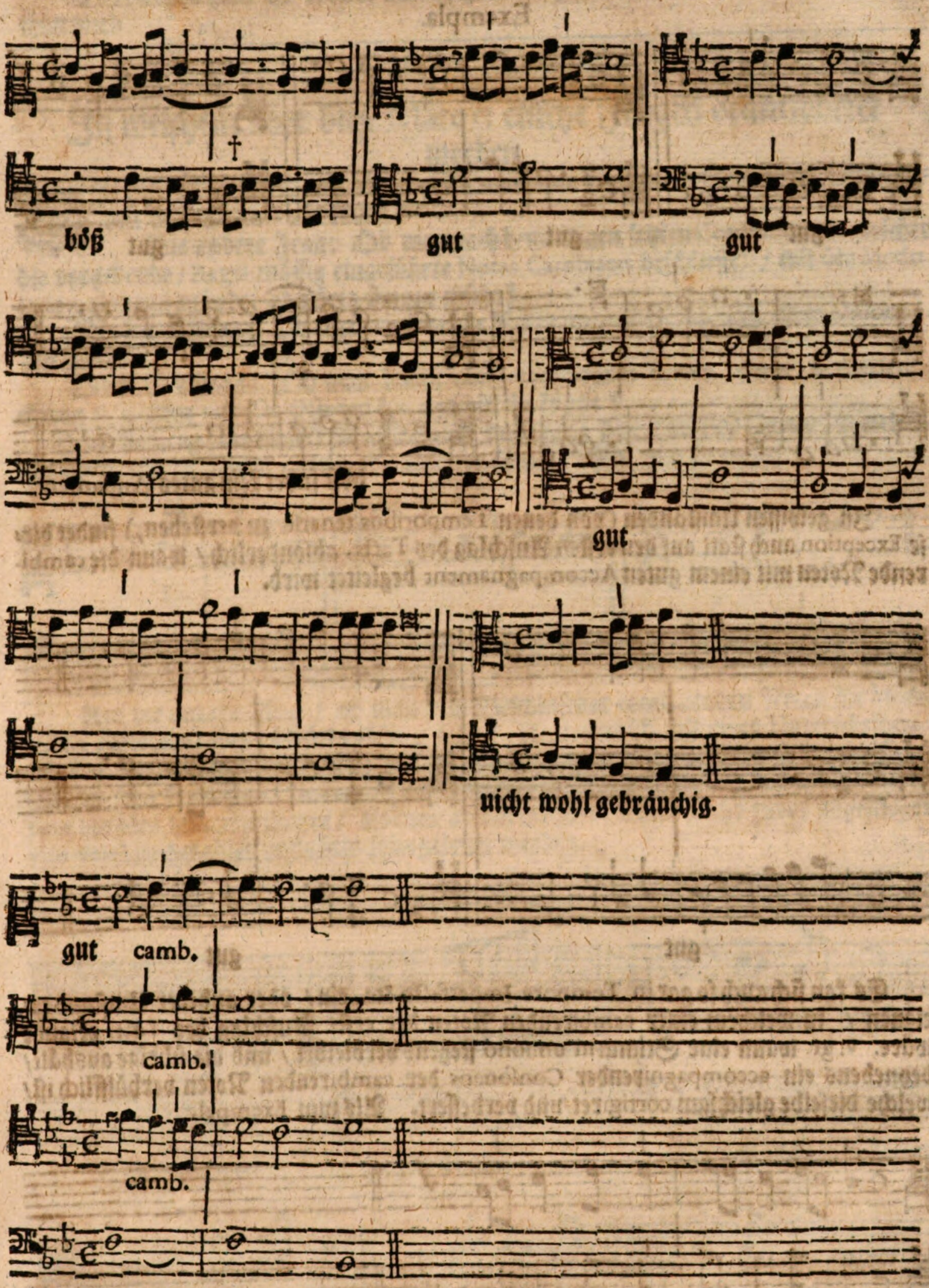


gut

Zum dritten iſt zu wiſſen / daß die Notæ Cambiatæ in dem Tempore Imperfecto, und andern Binariis Temporibus zum beſten auf das andere / und letzte Vierthel des Tacts einfallen: Aber auf den erſten Anſchlag des Tacts ſolche einzuführen / iſt gar ſelten erlaubt. In dem dritten Viertel/oder erſten Anſchlag des Aufſtrichs könten ſie ehender paſſiren / wann das natürliche Andament, und die gute Modulation, hierdurch nicht gehindert werden. Die Cromæ, und Semicromæ Cambiatæ, ſollen faſt niemahlen in den erſten Anſchlag des Aufſtreichs (vielweniger des Niederſtreichs) ſondern in das andere und letzte Vierthel eingeführt werden.

Exem-

Exempla.

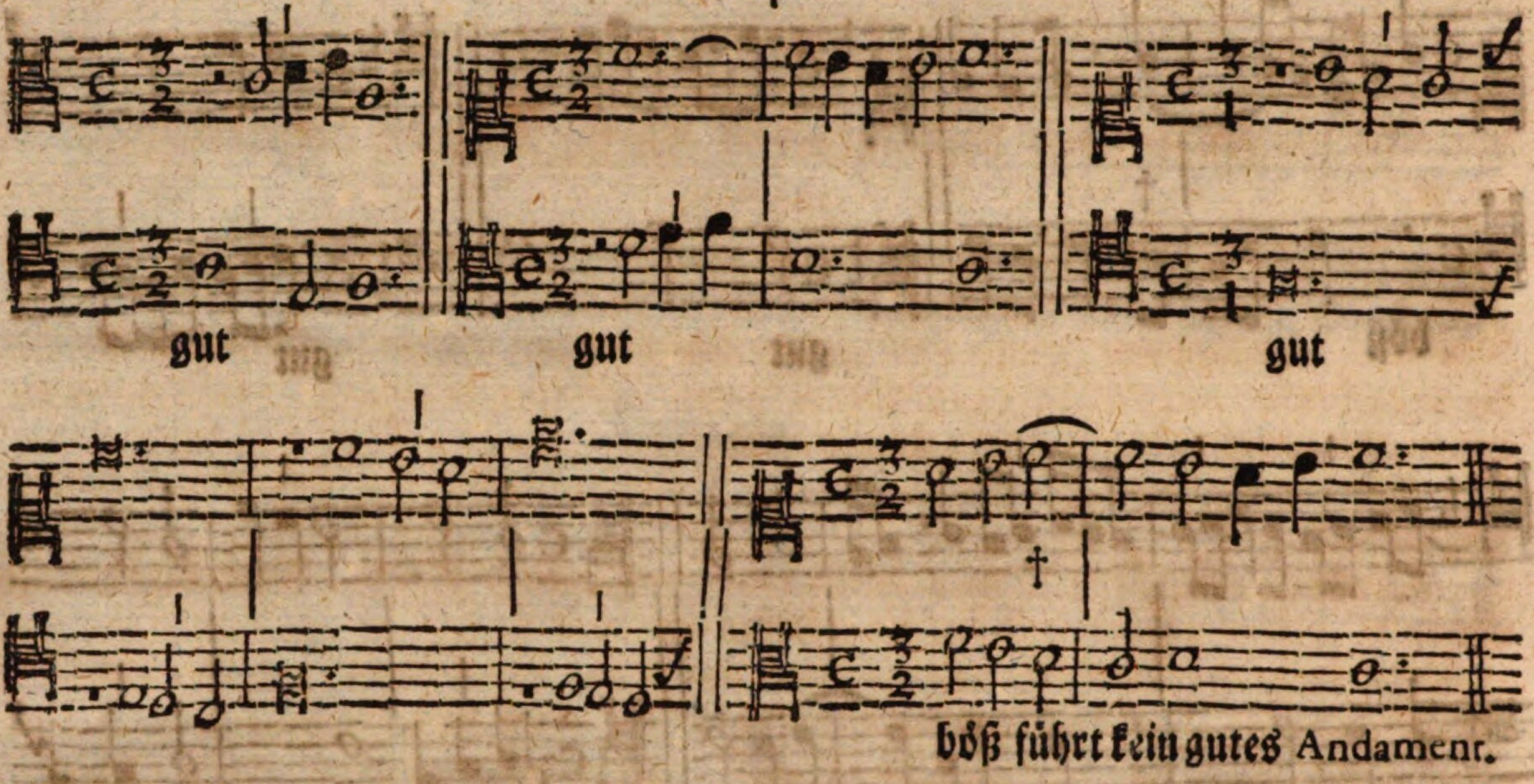


NB. In dieſem letztern Exempel kommen auf den erſten Anſchlag des Aufſtreichs drey Notæ Cambiatæ zugleich oder einander zu ſtehen. Uber das folgen in der Tenor-Stimm zwey cambirende Noten gleich auf einander. Sind alle gut/ dieweilen eine Stimm die andere corrigiret/ und verbeſſert.

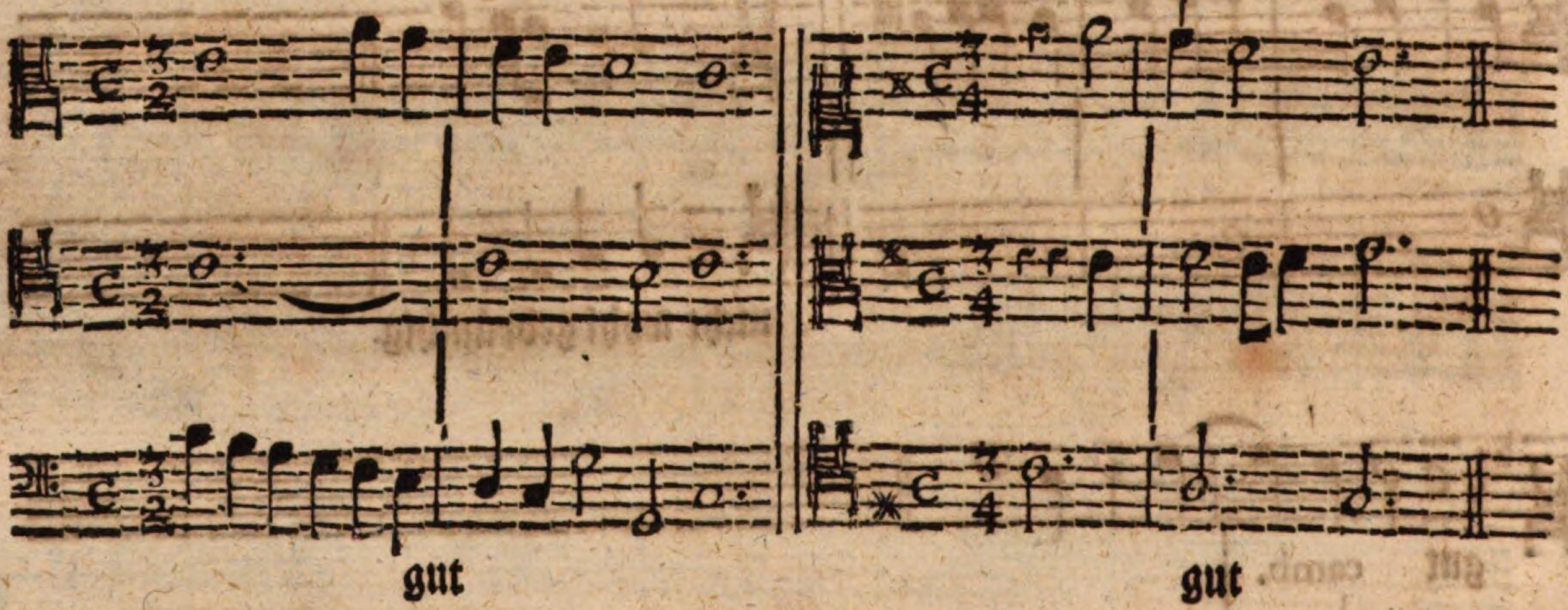
In denen Temporibus ternariis können gleichfalls die Notæ Cambiatæ auf den An-

ſchlag des letzten Drittels / oder Aufſtreichs anfallen / wann es ohne Hinderung der guten Modulation geſchehen kan.

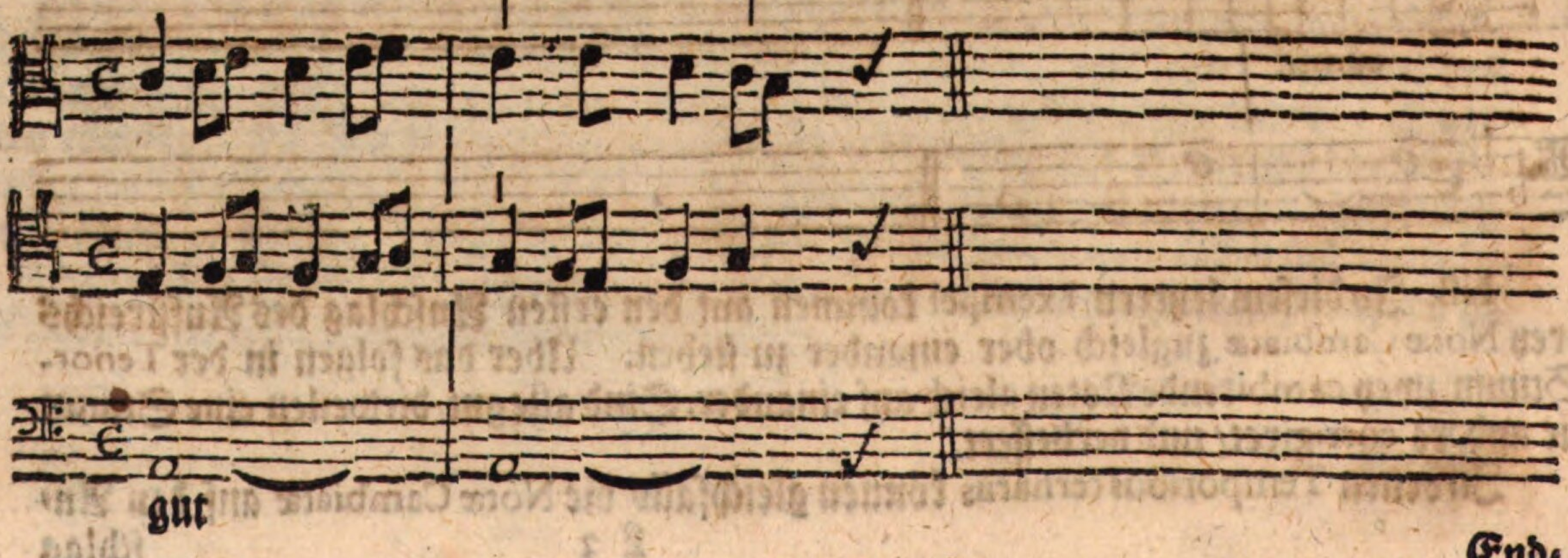
Exempla.



In gewiſſen Umſtänden (von denen Temporibus tenariis zu verſtehen,) findet dieſe Exception auch ſtatt auf den erſten Anſchlag des Tacts, abſonderlich / wann die cambirende Noten mit einem guten Accompagnament begleitet wird.



Es kan ſich auch ſo gar in Tempore Imperfecto &c. ein / oder anderer Umſtand ereignen / in welchem einer cambirenden Noten der erſte Anſchlag des Tacts erlaubt wäre. v. gr. wann eine Stimm in uniſono ſtehend verbleibet / und die übrige aushält / beynebens ein accompagnirender Conſonans der cambirenden Noten verhülfflich iſt / welche dieſelbe gleichſam corrigiret / und verbeſſert. Als zum Exempel.



Endlichen iſt zu mercken / daß die aufſteigende cambirende Noten nicht allezeit ſo wohl in das Gehör fallen / weder die Abſteigende.

Derowegen zum Gebrauch der obigen ein gutes Judicium aurium das beſte thun wird.

Das XV. Capitel.

In welchem über dieſe Materi etliche Fragen beantwortet werden.

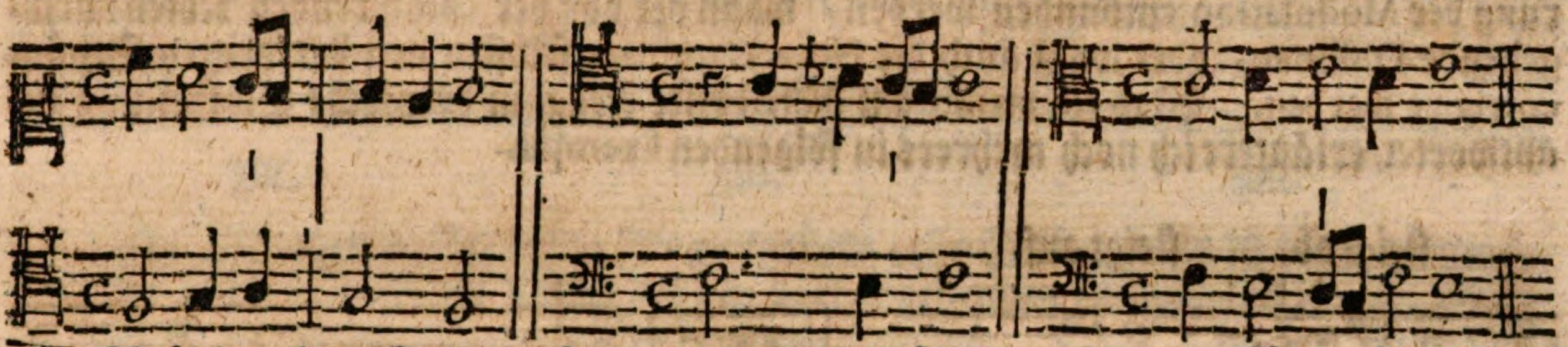
Die erſte Frag beſtehet in dieſem / ob man eine Ligatur, mittels einer cambirenden Noten/reſolviren könne?

Die andere Frag: Ob man nach demjenigen letzten Conſonanten / welcher die vorgehende / Regel-mäſſig eingeführte Notas Cambiatas beſchlieſſet / mit der Modulation alsdann auf- oder abwärts ſteigen müſſe?

Die dritte Frag: Ob eine cambirende Noten immediatè vor ſich einen Diſſonanten zulaſſe?

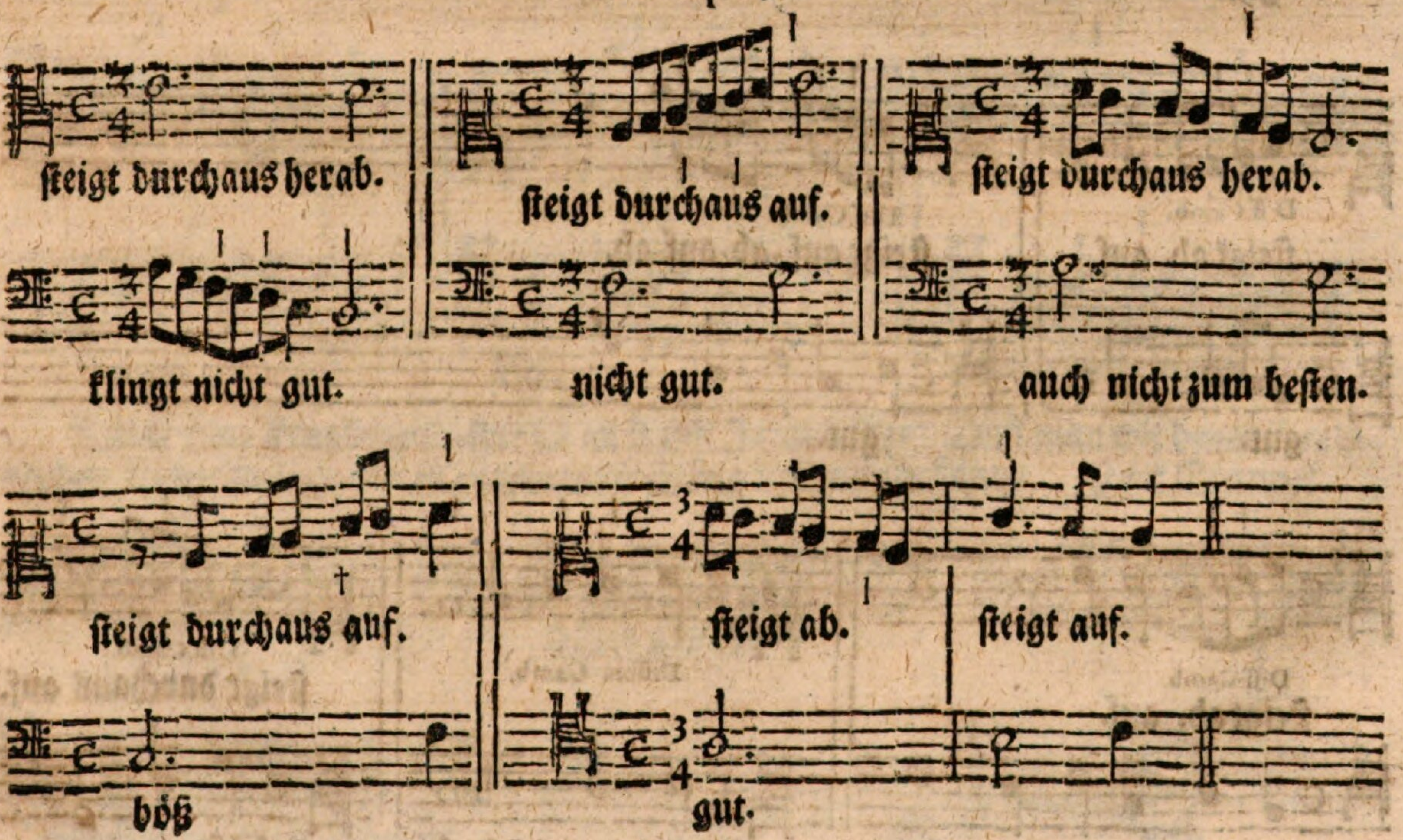
Die vierdte Frag: Ob man durch eine cambirende Noten einen verbottenen Gang v. g. zwey ſuſpecte Octaven &c. vermitteln könne?

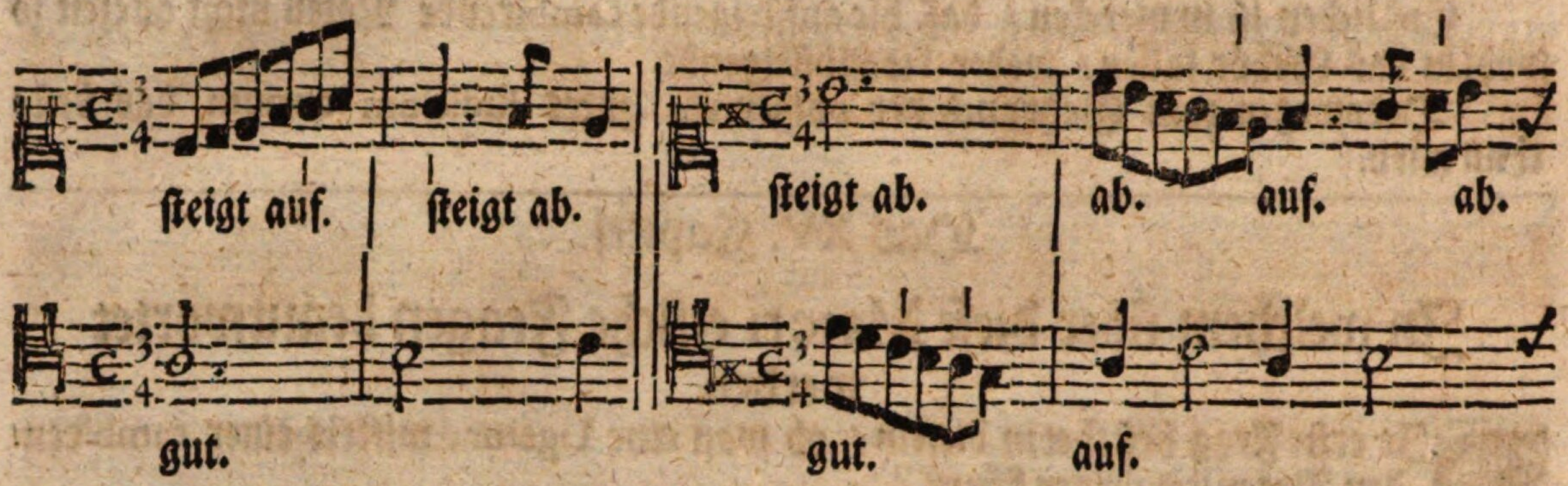
Die erſte Frag beantworte ich affirmativè und ſage / daß man eine Ligatur, mittels einer cambirenden Noten gantz wohl auflöſen könne. Als zum Exempel.



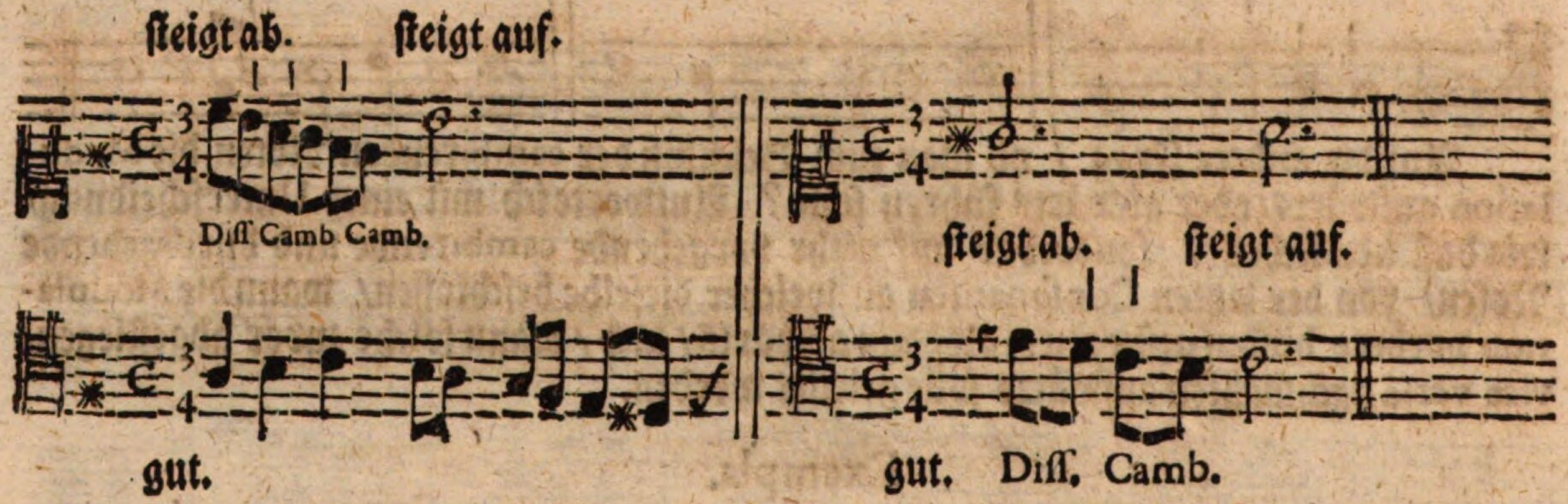
Auf die andere Frag / ob man zum Beſchluß der cambirenden Noten die Modulation aufwärts / oder abwärts führen ſolle? Antworte ich mit einer Unterſcheidung / wie daß nemlichen / ſonderbar auf mehr vorgehende cambirende und durchgehende Noten / von der letzten Conſonanten an / welcher dieſelbe beſchloſſen / wann die Modulation vorhero hinauf geſtiegen / alsdann abwärts / und / wann ſolche zuvor abgeſtiegen / vice verſâ nachmahlen aufwärts ſolle geleitet werden.

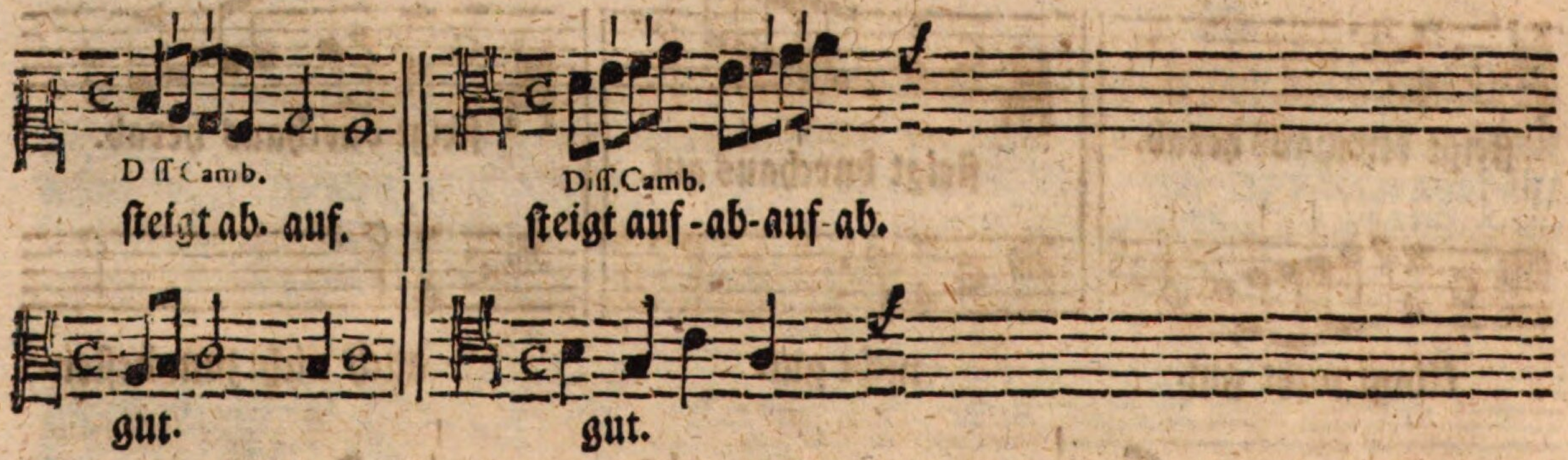
Exempla.

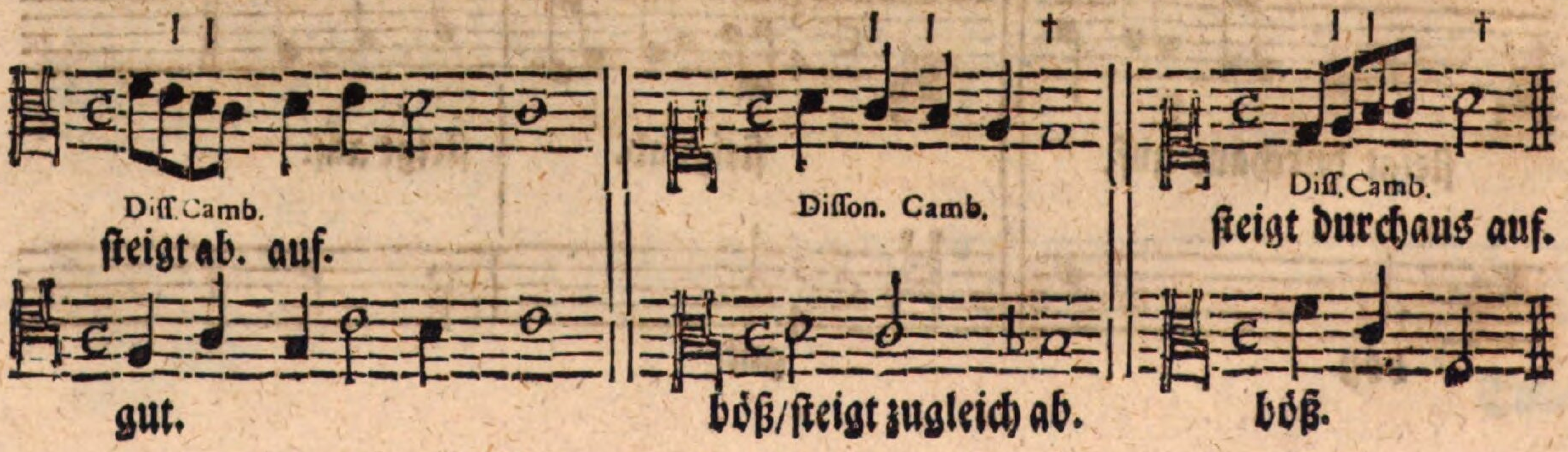


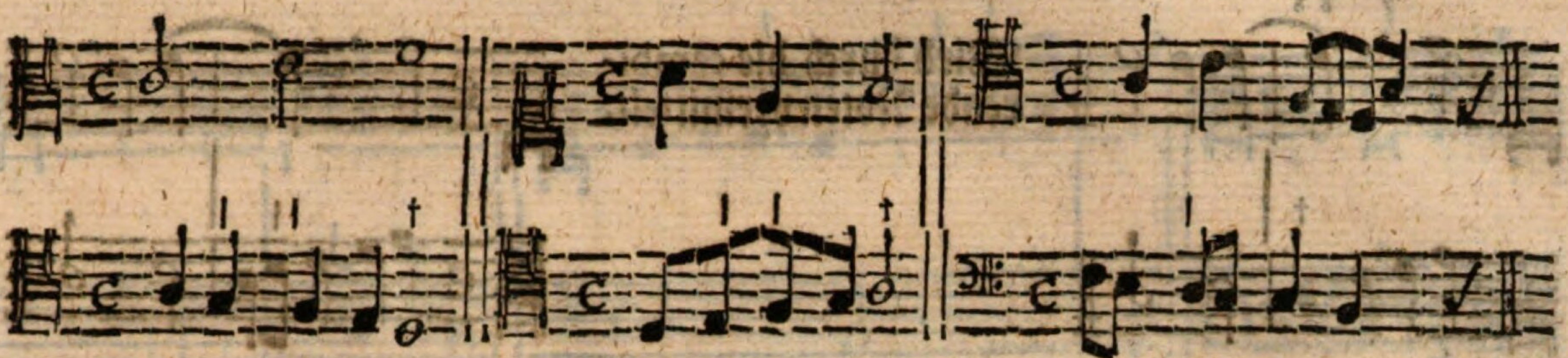


Die dritte Frag / ob eine cambirende Noten immediatè, vor ſich einen Diſſonanten zulaſſe? Beantworte ich mit Ja / und ſage / daß eine Cambiata vor ſich immediatè einen Diſſonanten zulaſſen könne / dieweilen derjenige Conſonans, welcher die letzte Cambiatam, beſchlieſſet/ ſowohl vor dieſe / als die übrige vorgehende gut ſtehet / und Borg wird. NB. Es muß aber annebens die oben auf die andere Frag gegebne Anleitung wegen Führung der nachgehenden Modulation obſerviret werden: Ausgenommen / es bindete ſich der letzte Conſonans alsdann in eine Ligatur ein / oder es wurde mit erſtermeldtem Conſonanten ein Bund reſolvirt / da man ſich nach denen Geſetzen der Ligaturen zu reguliren hätte. Uberdas kan man von obiger Obligation wegen Führung der Modulation entbunden werden / wann der vor der cambirenden Noten durchgehende Diſſonans, oder wohl auch die Notæ Cambiatæ ſelbſten von der dritten Stimm corrigirt werden. Was ich hiemit auf dieſe dritte Frag in dreyfache Eintheilung beantwortet/erläutere ich noch mehrers in folgenden Exemplis.



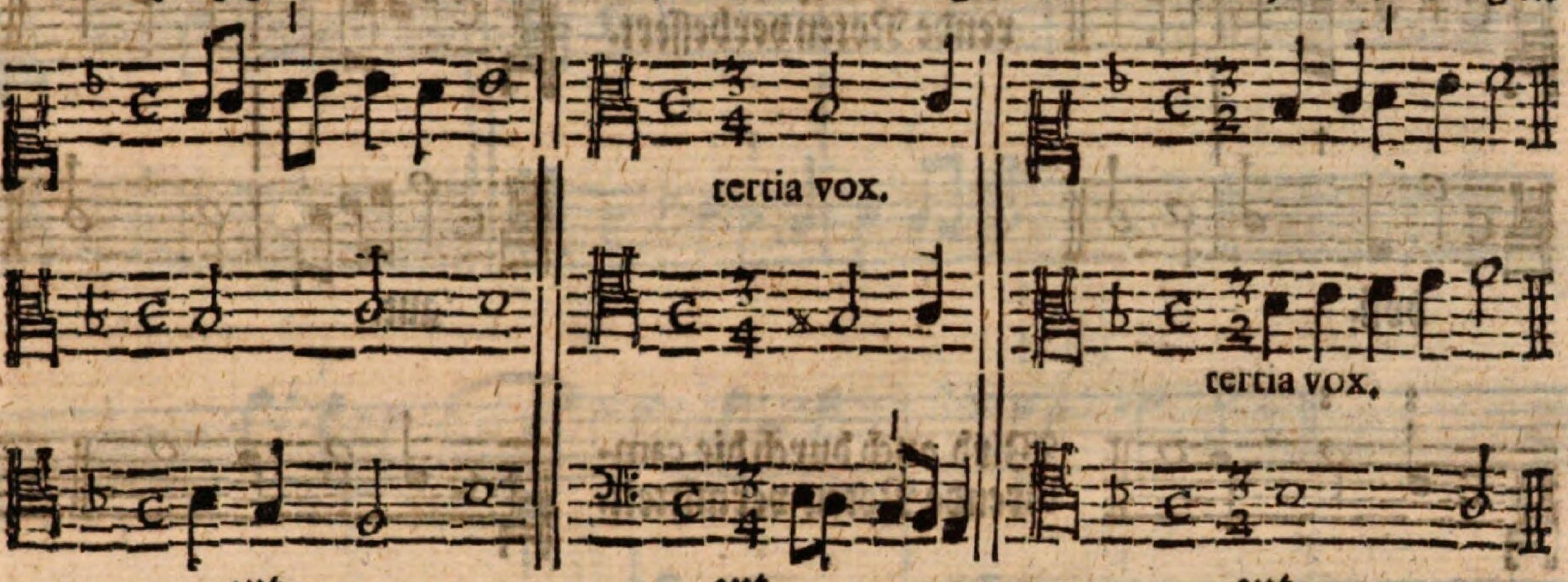






böß. Diſſ. Camb. ſteigt durchaus ab. böß. Diſſ. Camb, ſteigt durchaus auf. gut. Diſſ. Camb. wird zuletzt gebunden.

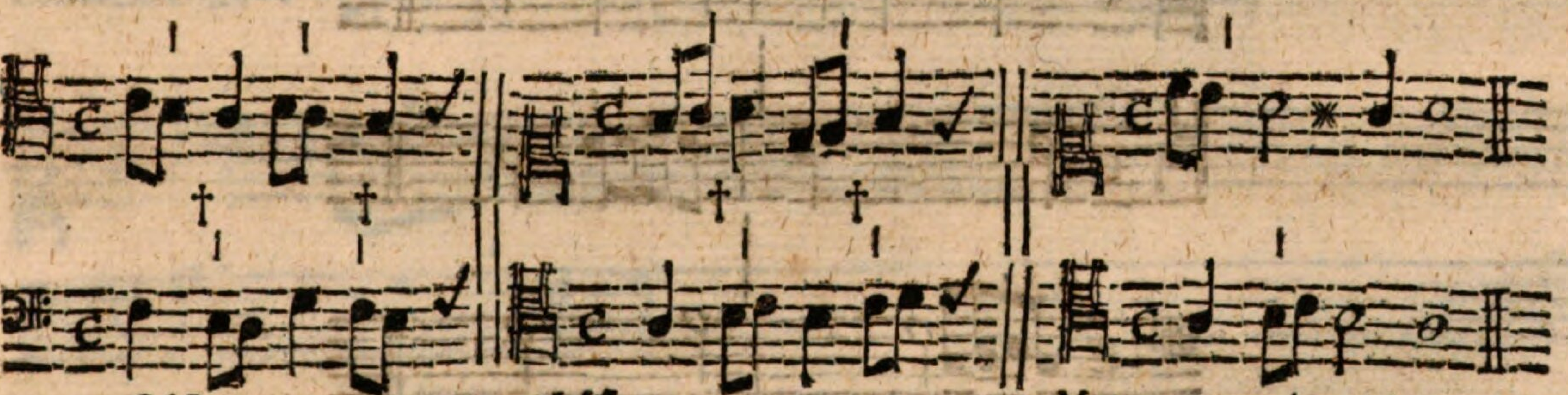
Wird zuletzt gebunden. Wird durch die 3. Stim̃ corrigirt. Wird durch die 3. Stim̃ corrigirt.



gut. gut. gut.

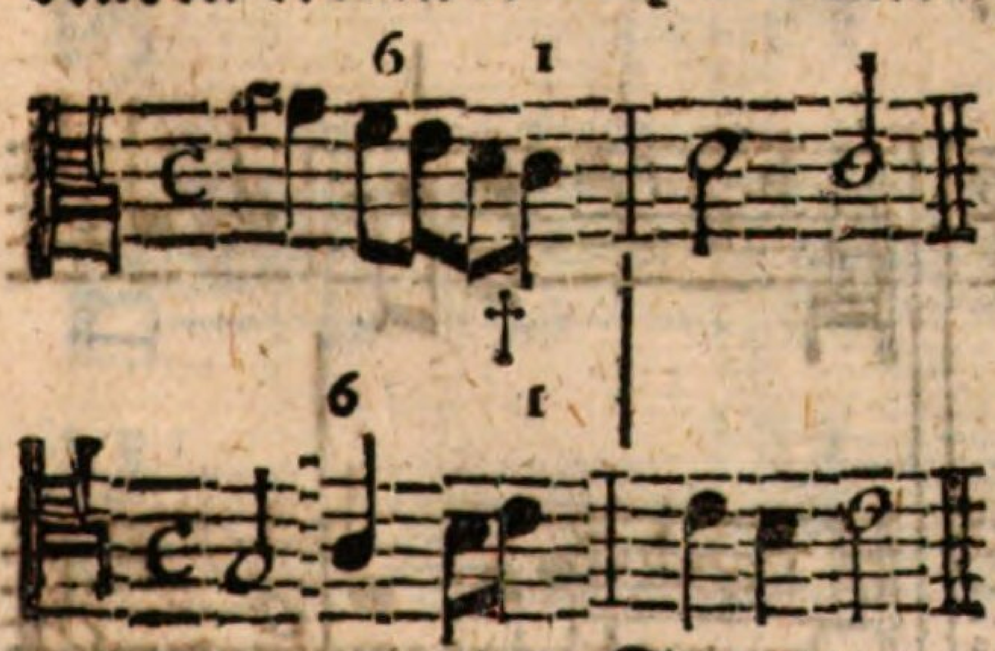
NB. Die oben auf die dritte Frag gegebene erſte Erläuterung iſt dahin zu verſtehen/ wann die cambirende Noten auf den vorher gehenden Diſſonanten in einer Sing-Stimm folget/wie die oben angeſetzte Exempla anzeigen. Dann / im Fall dieſe Diſſonanten in unterſchiedliche Stimmen eingetheilet wurden / und / v. g. in einer obern Stimm die durchgehende Noten vorgehen / ſodann in der untern Stimm die cambirende Noten motu non contrario darauf folgen/oder viciſſim in der untern Stimm der durchgehende Diſſonans vorher gehen / und in der obern Stimm alsdann die Nota Cambiata pari motu folgen ſollte / wurde eine harte Colliſion heraus kommen / und das Gehör offendirt werden.

Zum Exempel.

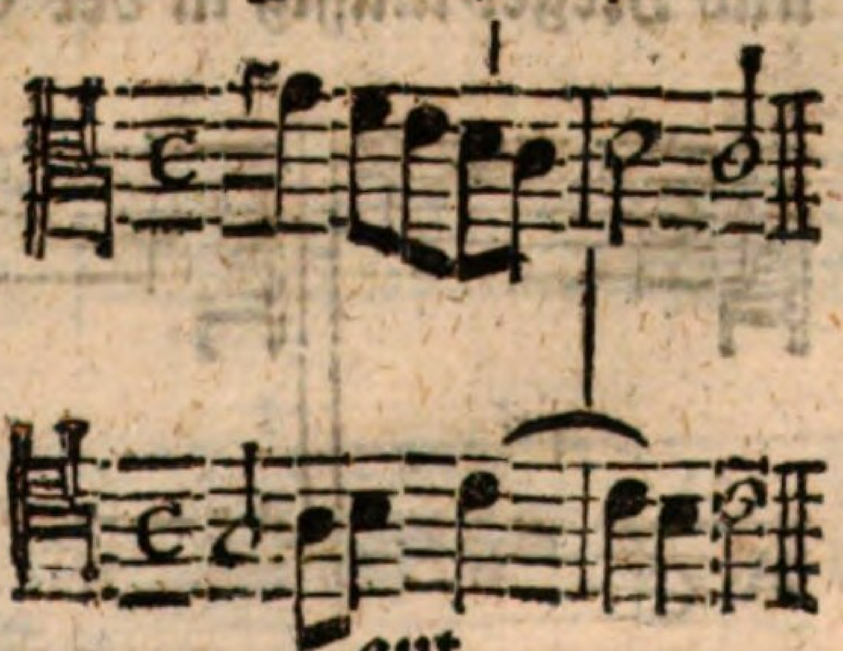


böß. böß. Motu contrario gut.

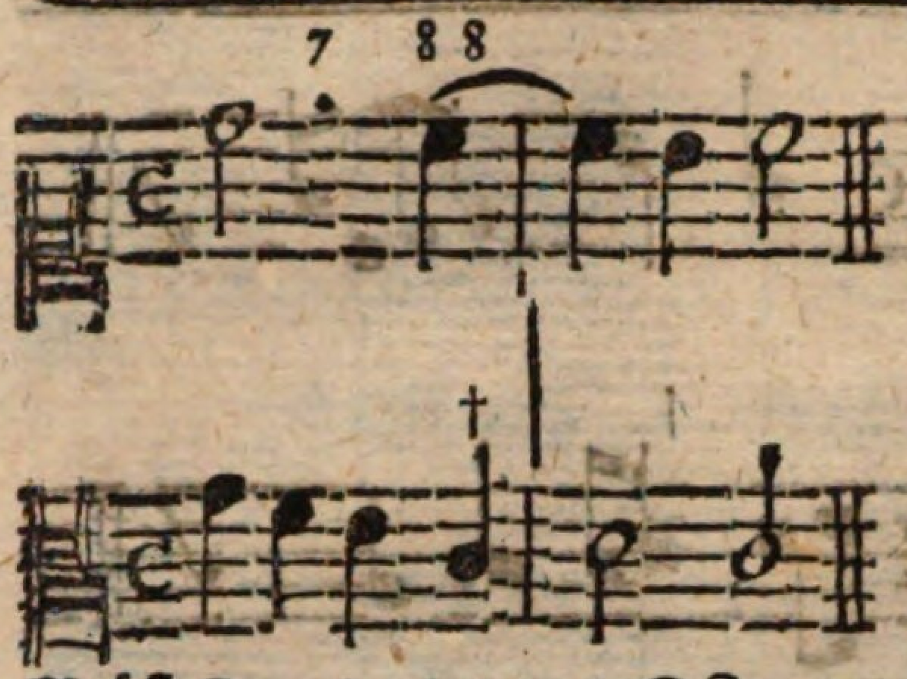
Die vierdte Frag beantwörte ich auch mit Ja/und ſage: Daß man mit denen cambirenden Noten die ſuſpecte und verbottene Gäng vermitteln könne. Zum Exempel.



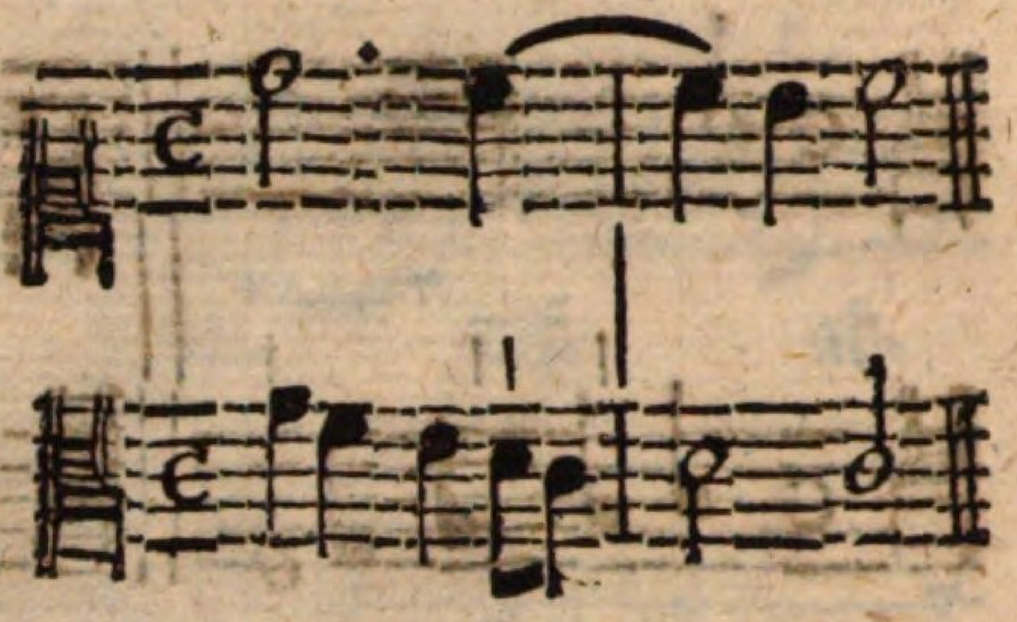
Wird durch die cambirende Noten auf nachgeſetzte Weis ſalvirt.



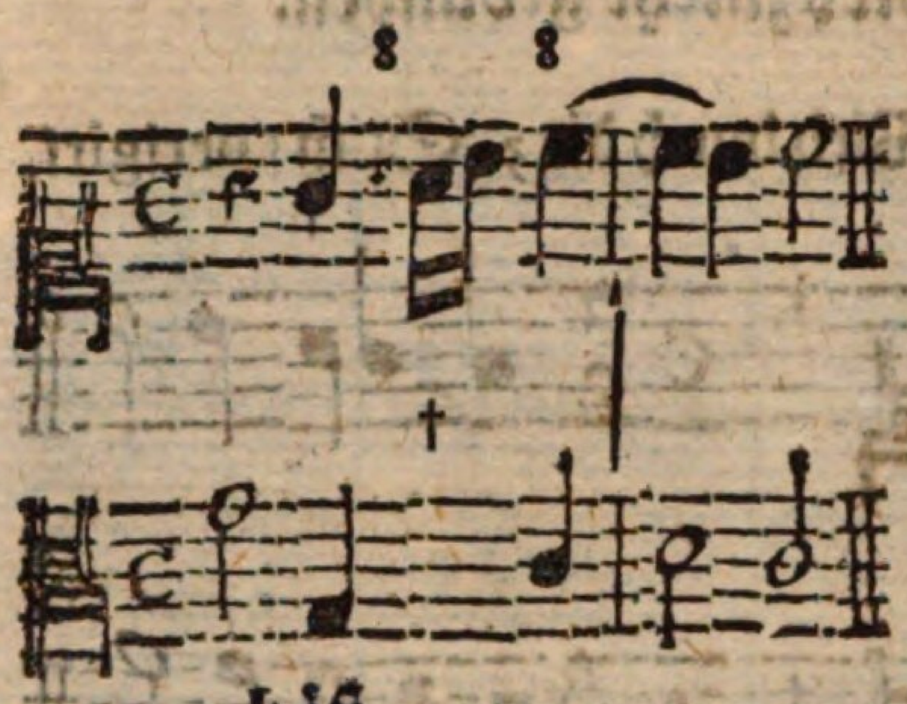
verbotten mit 2. Stimmen. gut.



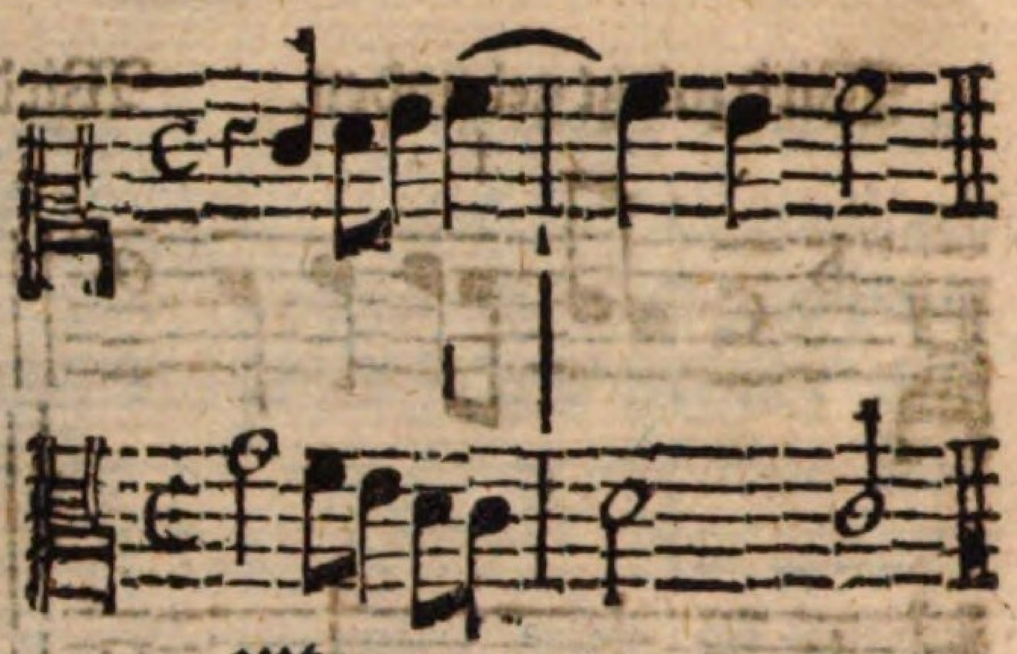
Wird durch die cambirende Noten vermittelt.



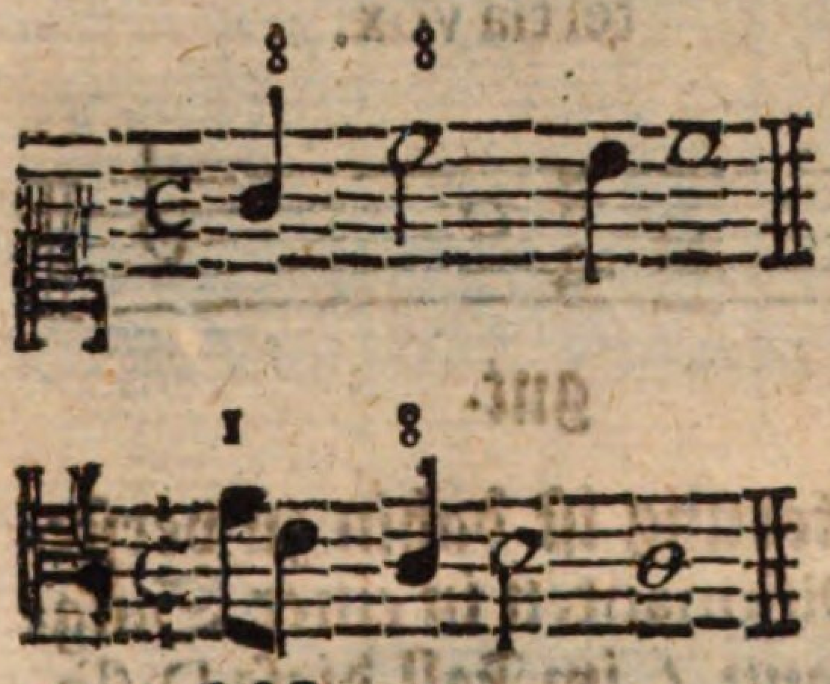
Böß. Species von 2. Octaven. gut.



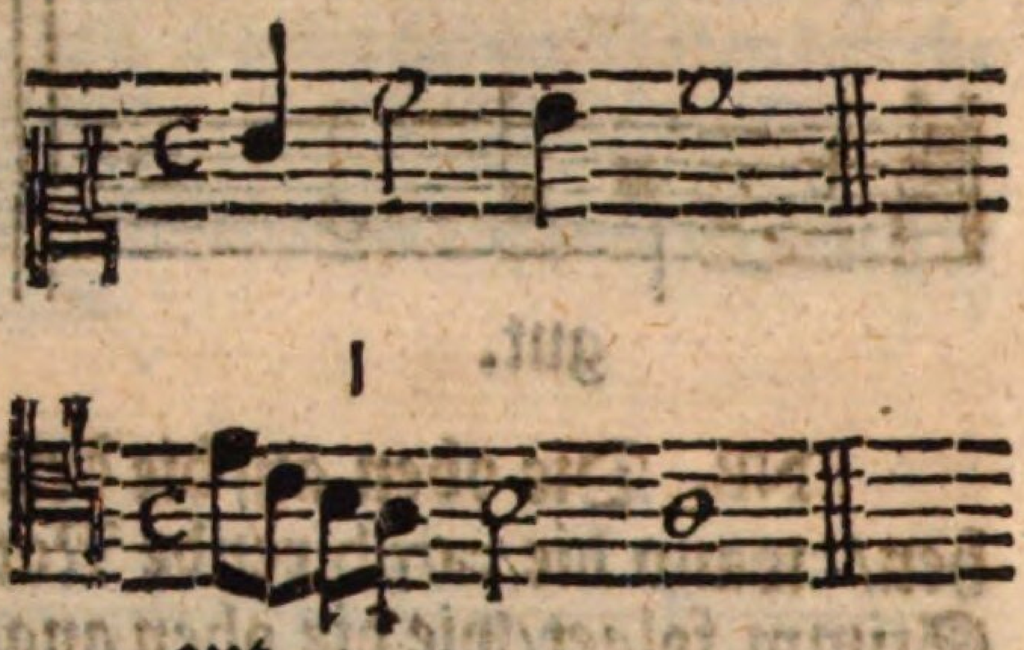
Wird durch die cambirende Noten verbeſſert.



böß. gut.



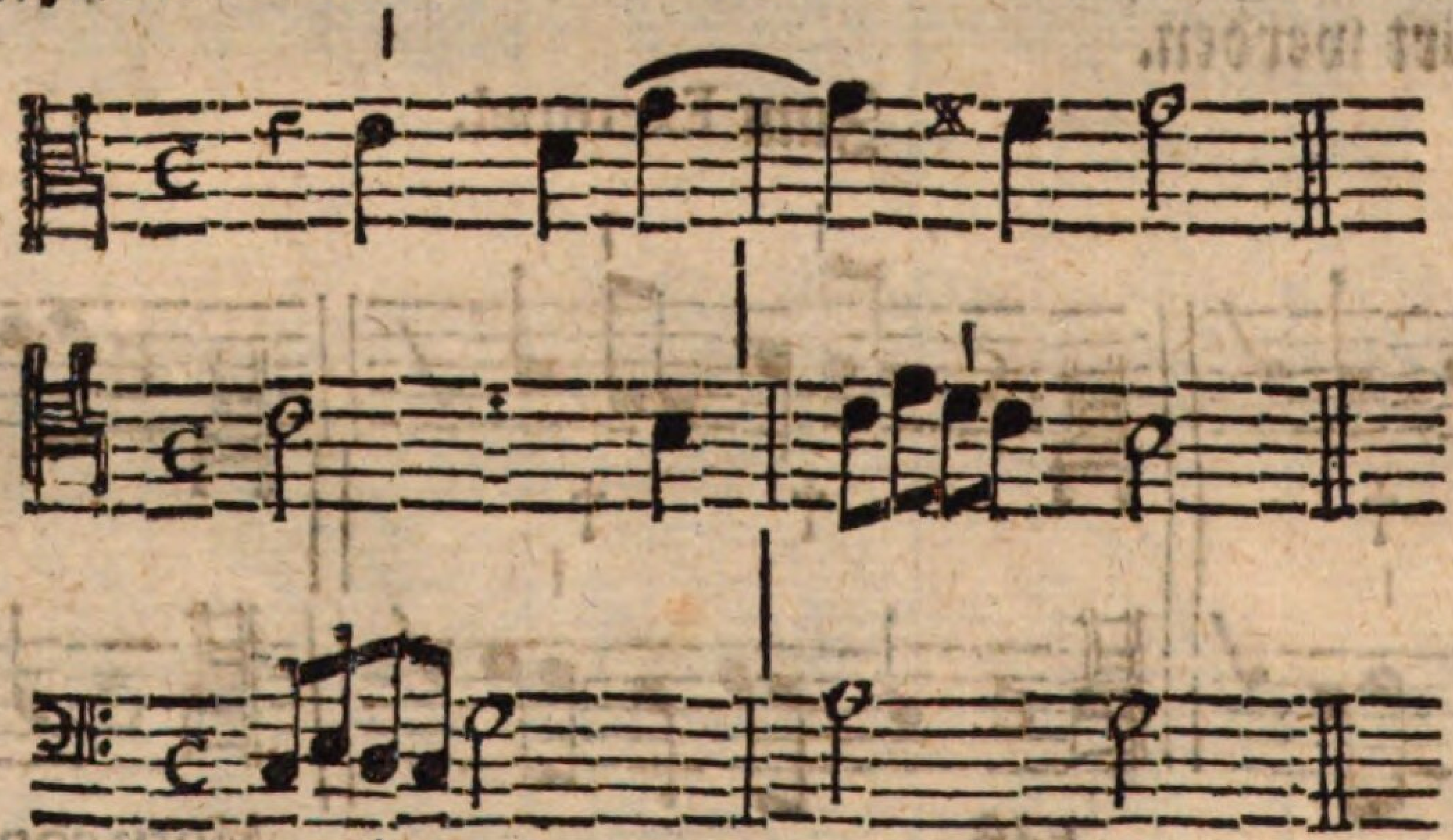
Wird auch durch die cambirende Noten vermittelt.



böß. gut.

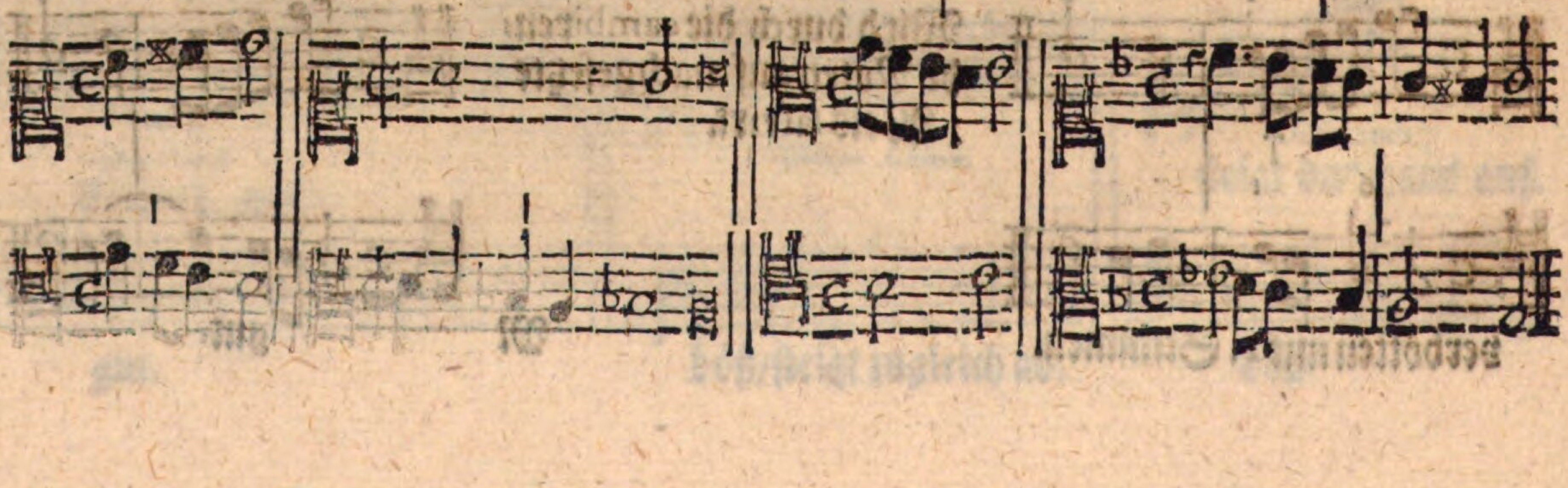
Uber das kommt noch eine Frag vor. Ob nemlichen mit einer cambirenden Noten auch eine Stimm eingehen könne?

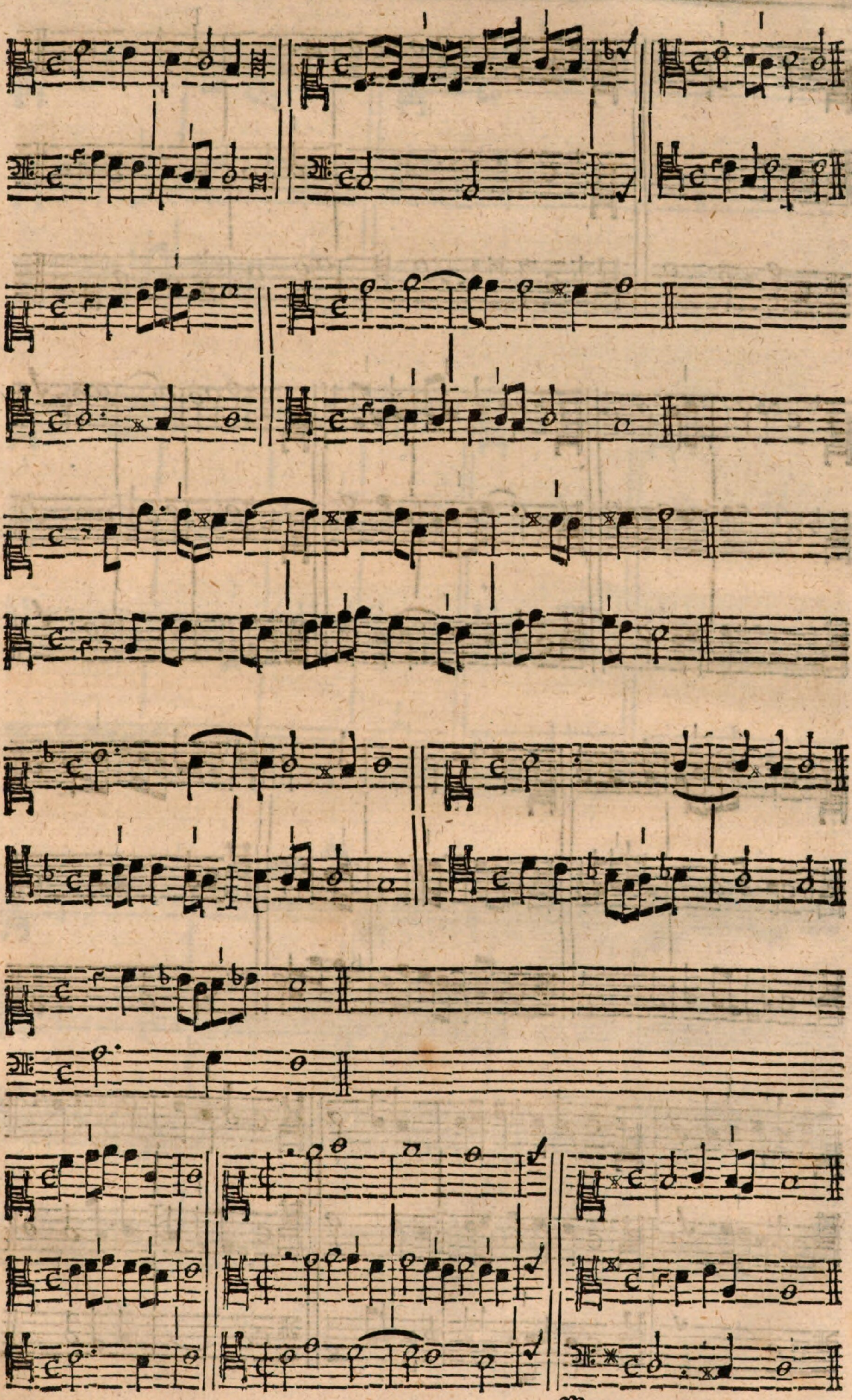
Antwort: Gar wohl / wann nur anbey die bißhero vorgeſchriebene Regeln und Conditiones beobachtet werden.

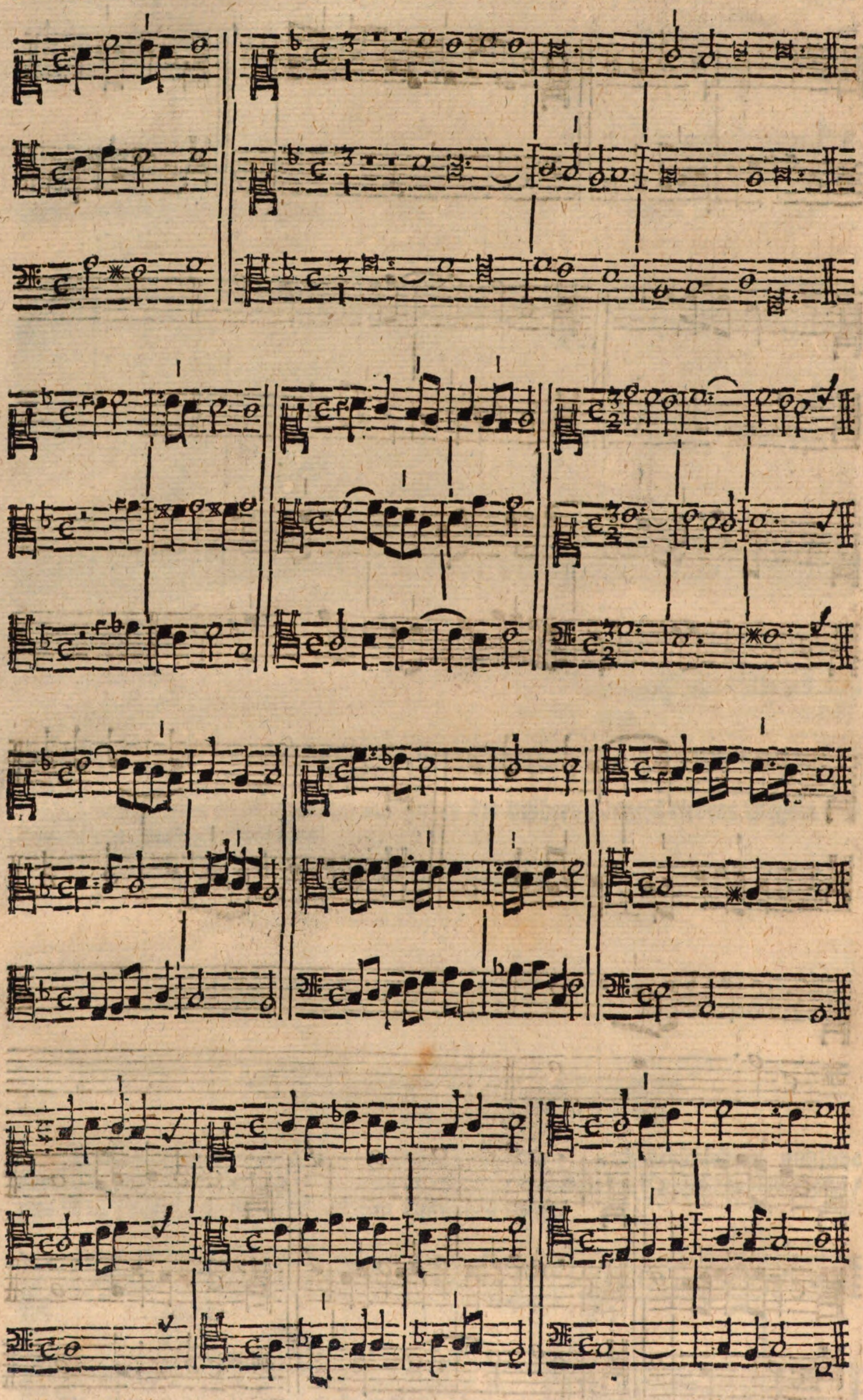


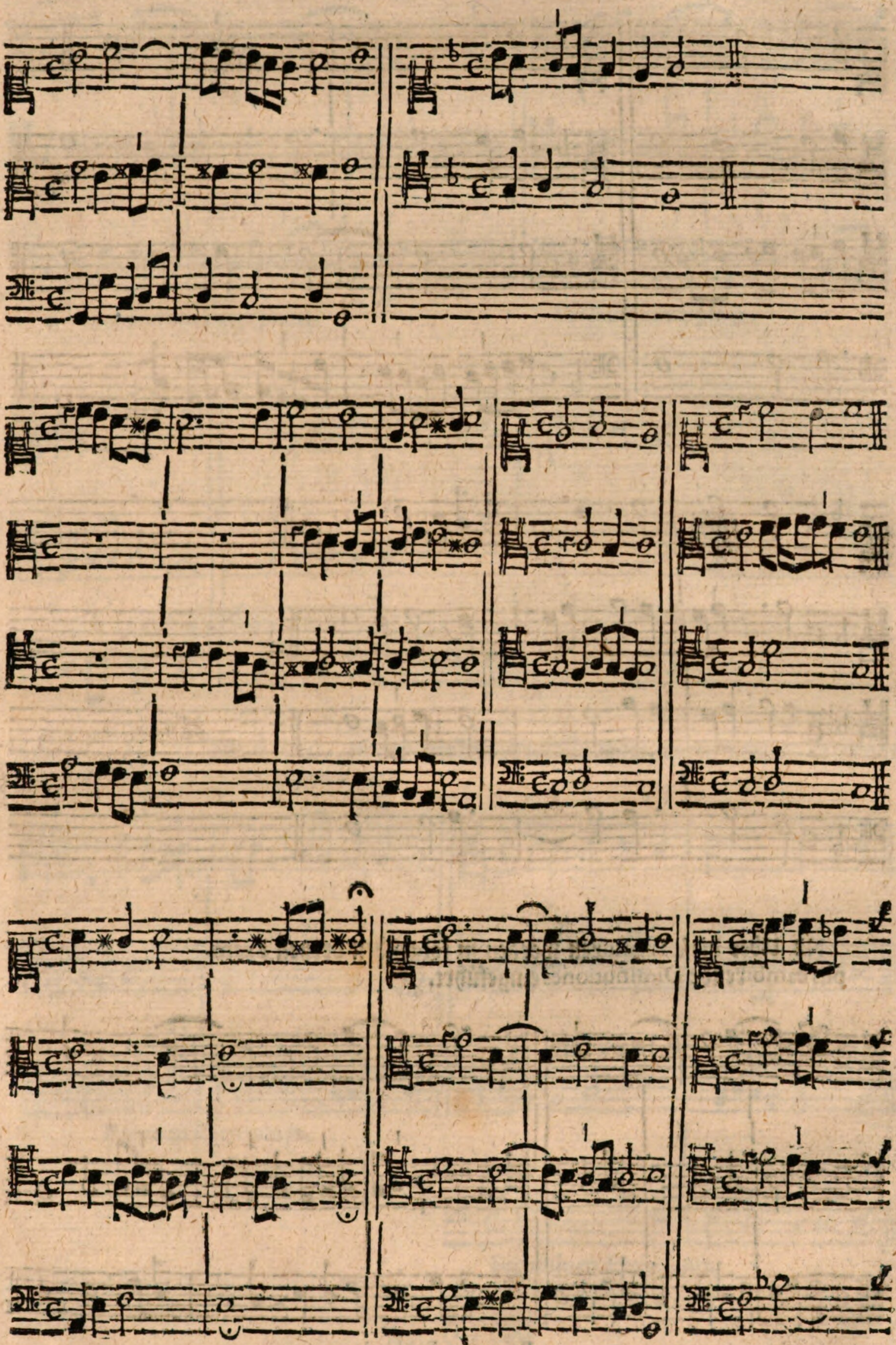
gut

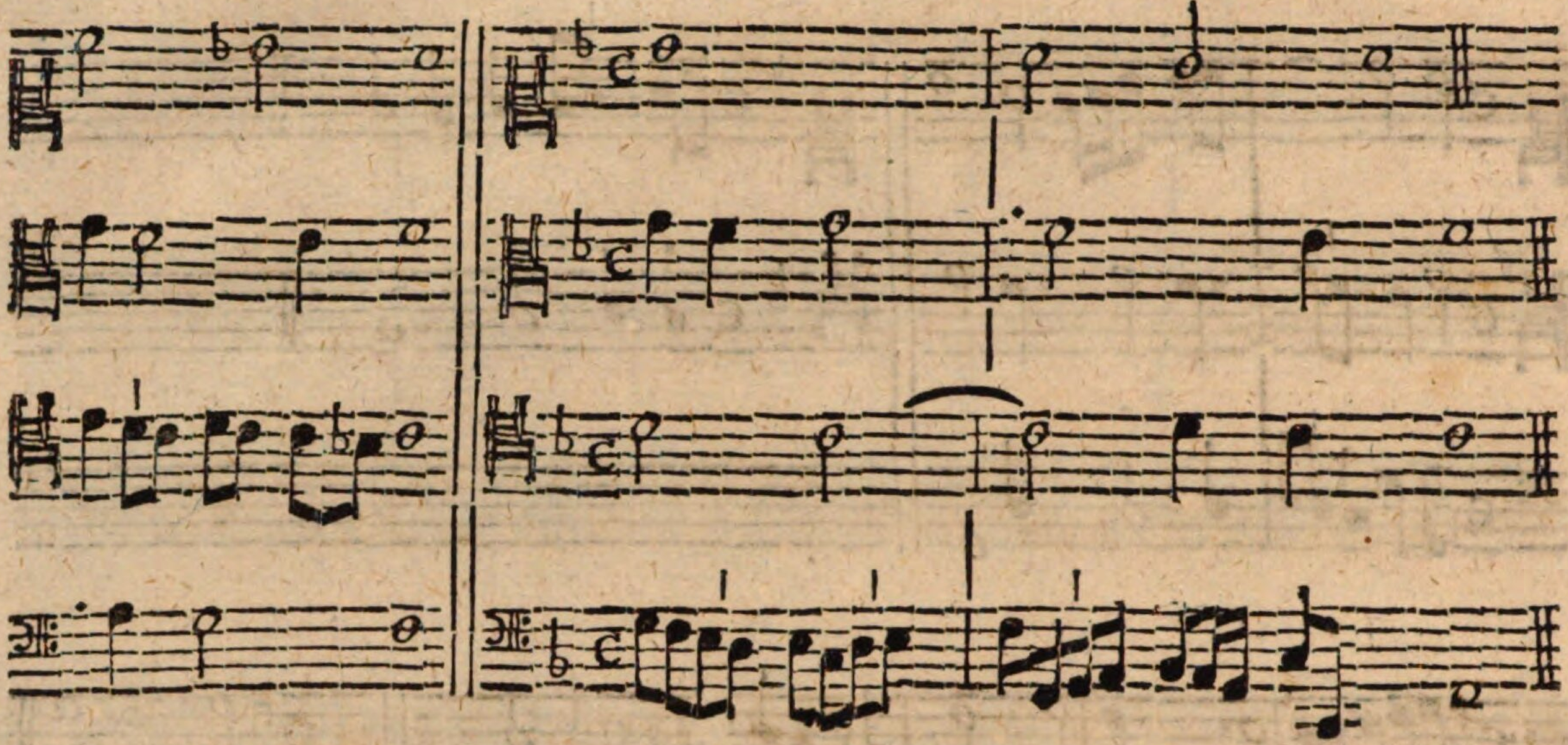
Pro Coronide werden über die gegebne Documenta noch verſchiedene nutzliche Exempla angeführt / um hieraus weiters zu erſehen / wie man die Notas Cambiatas recht / und Regel-mäſſig in der Compoſition einführen möge.

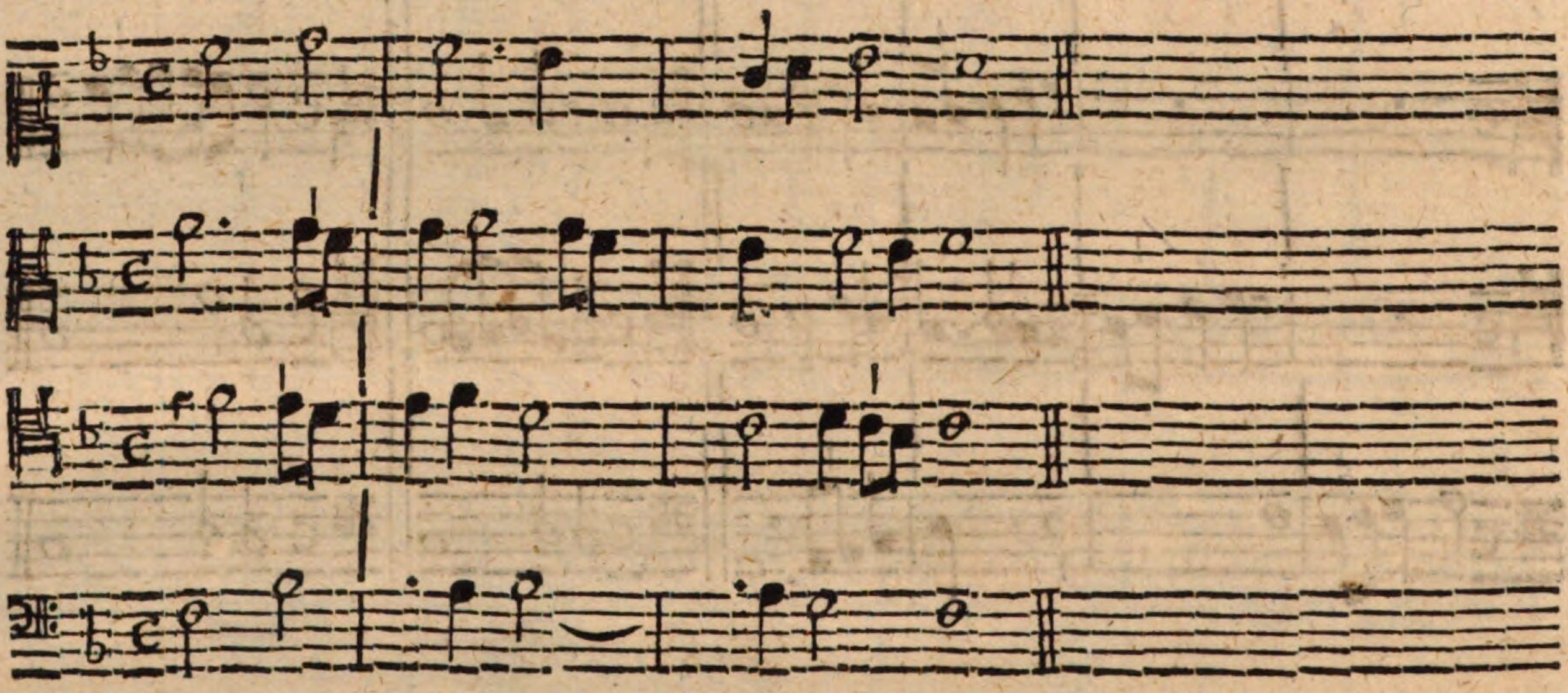




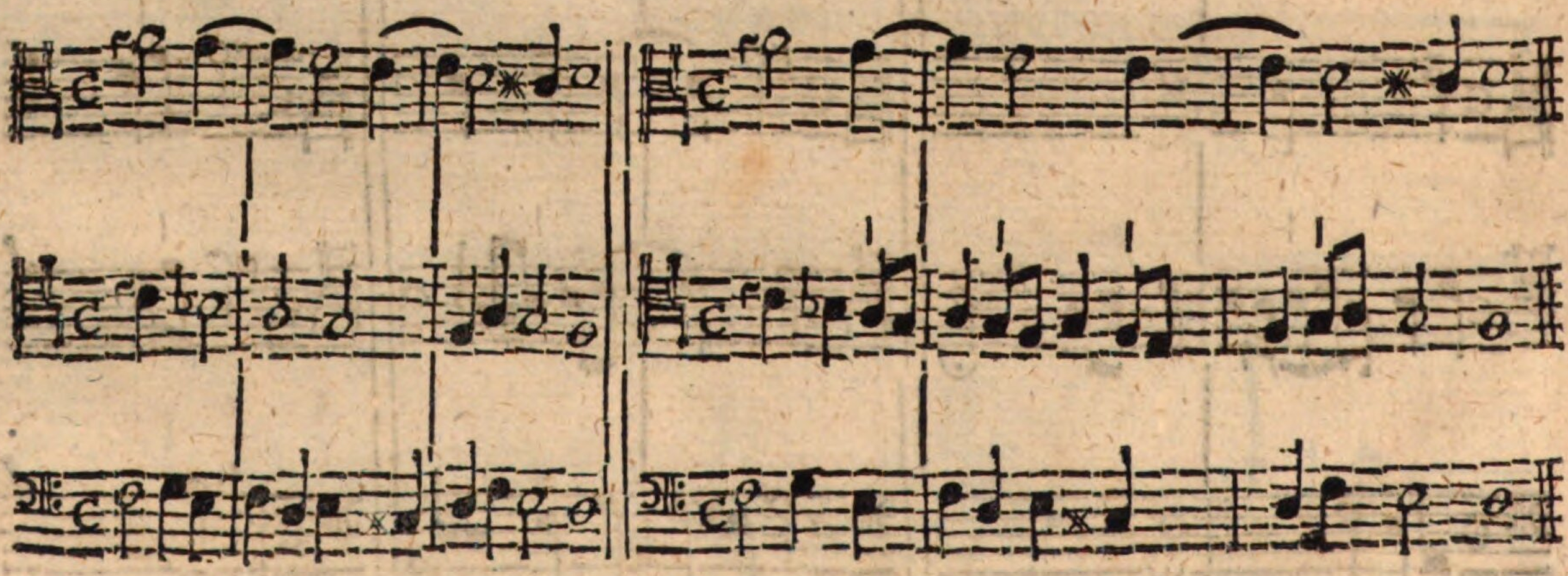




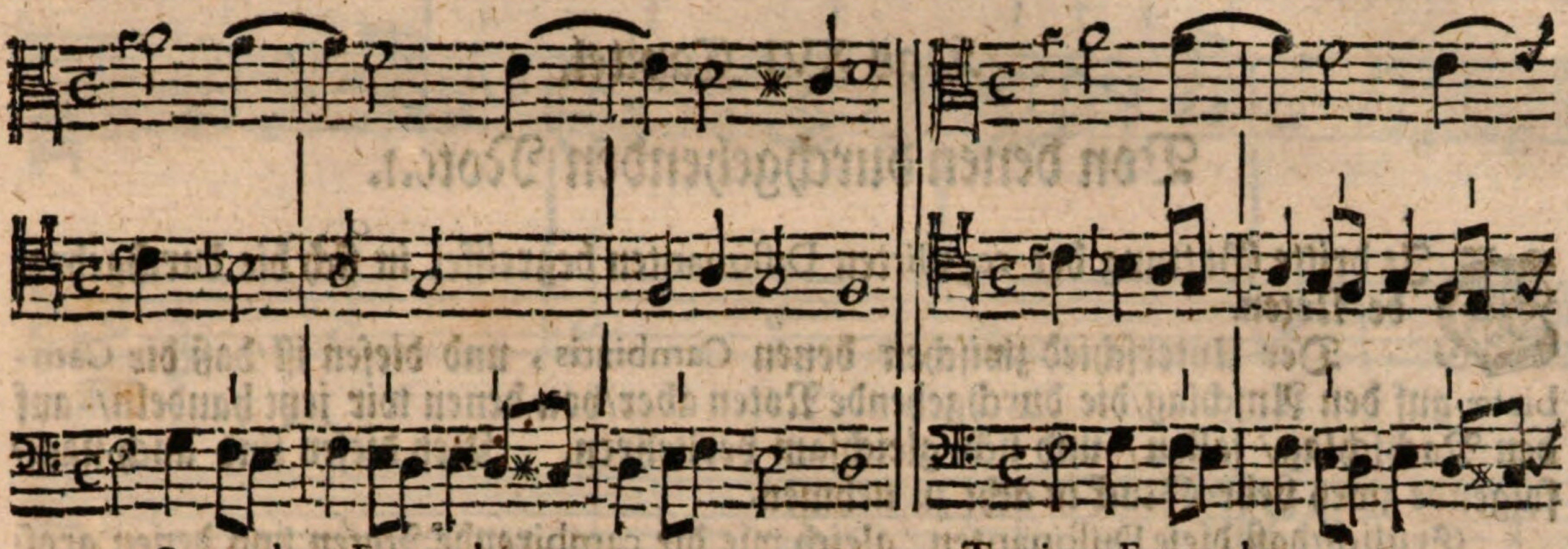




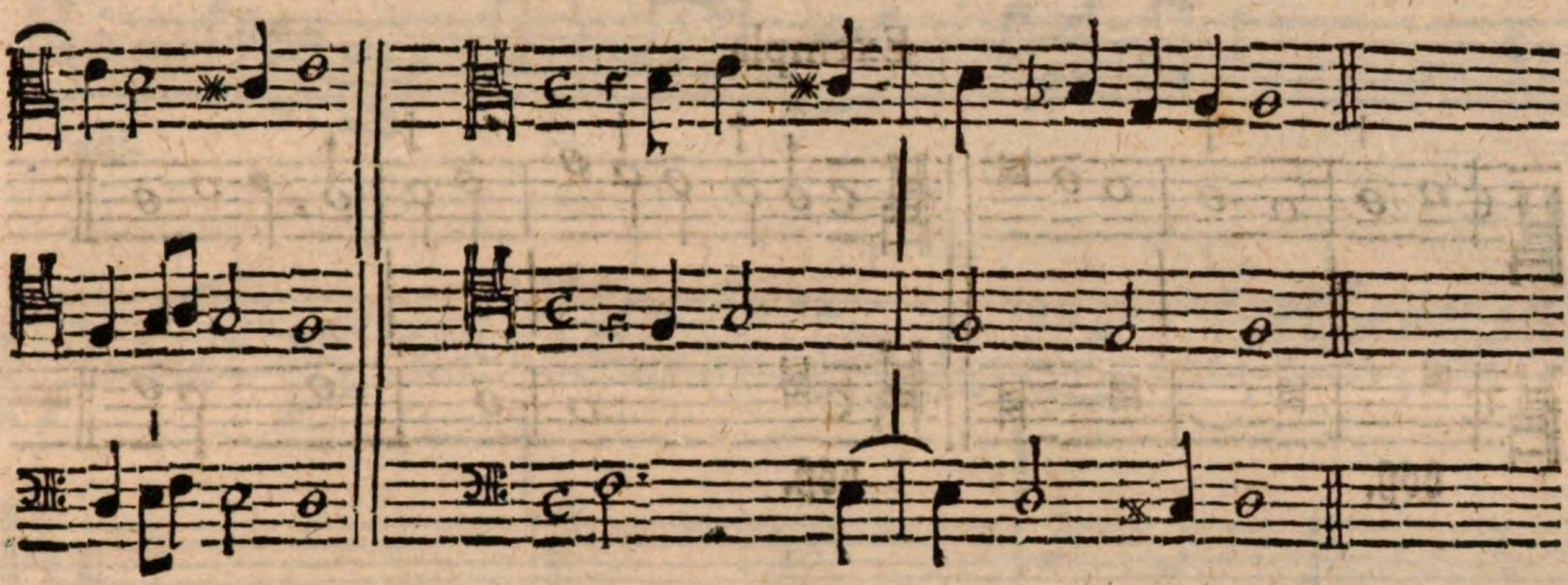
NB. Uber dieſe Ligaturen werden in folgenden dreyen Exemplis cambirende Diminutiones eingeführt.



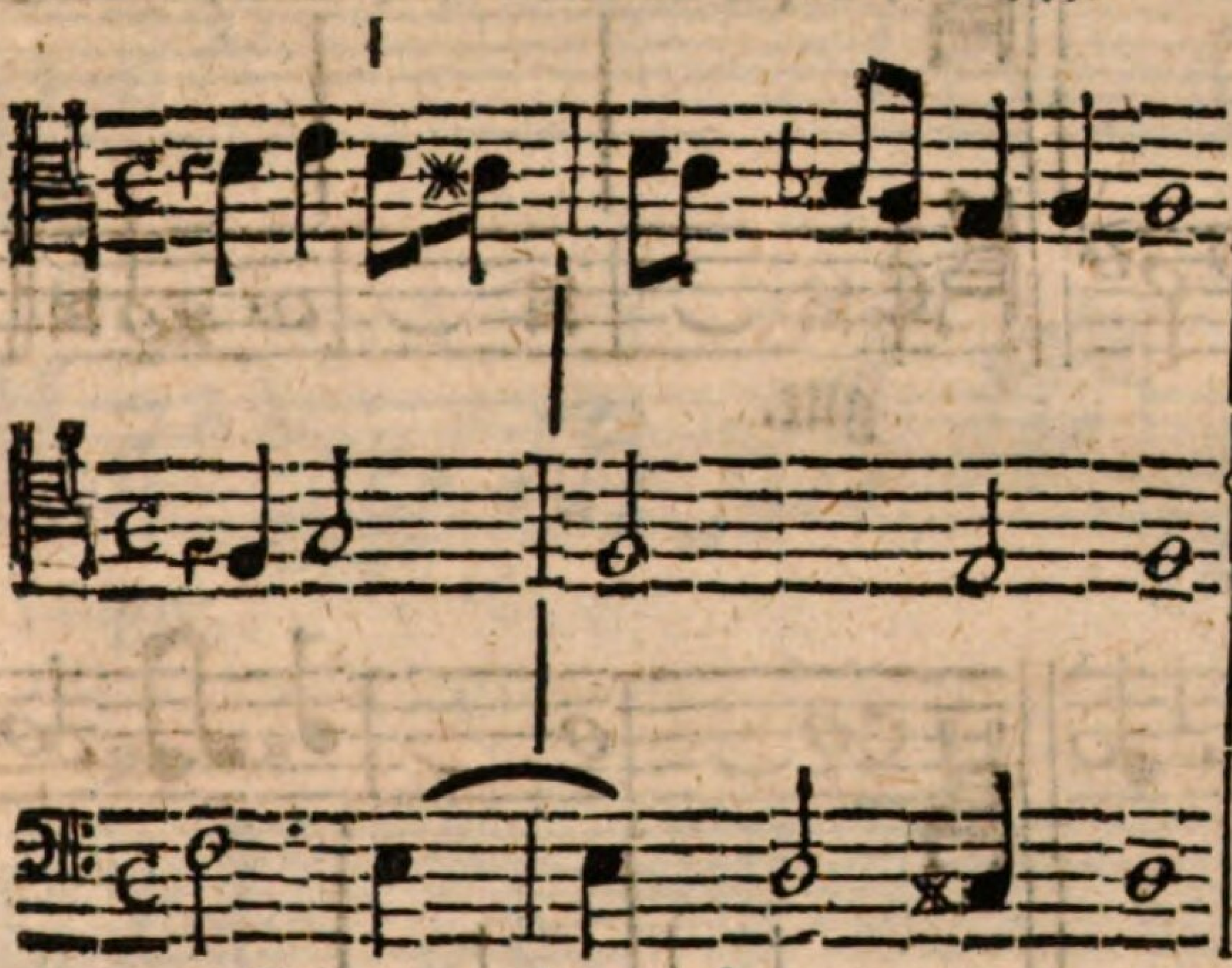
Primum Exemplum,



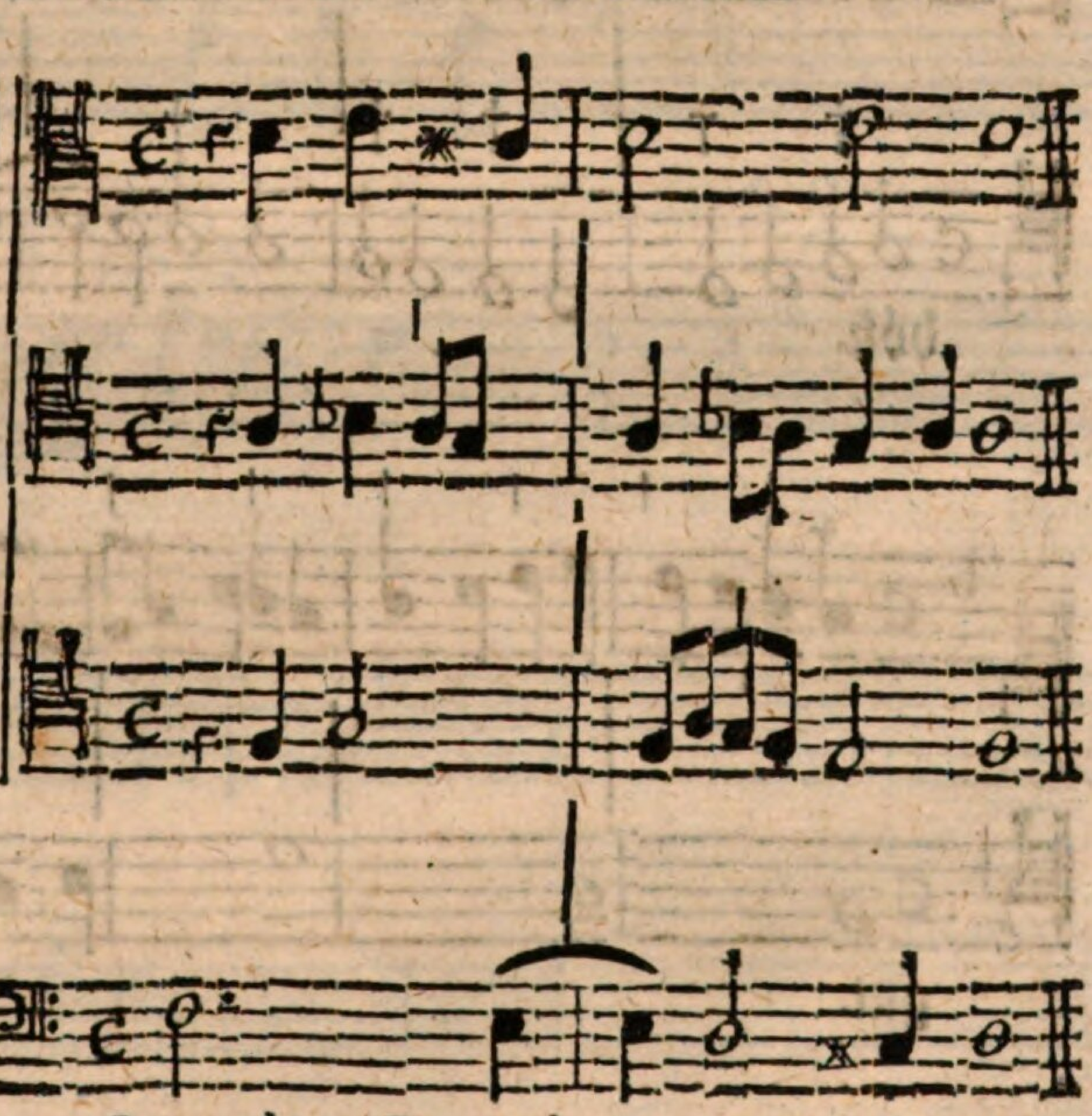
Secundum Exemplum, Tertium Exemplum.



NB. Dieſe Ligaturen werden ebenfalls in folgenden zweyen Exemplis diminuiret.



Primum Exemplum,



Secundum Exemplum.

Das XVI. Capitel.

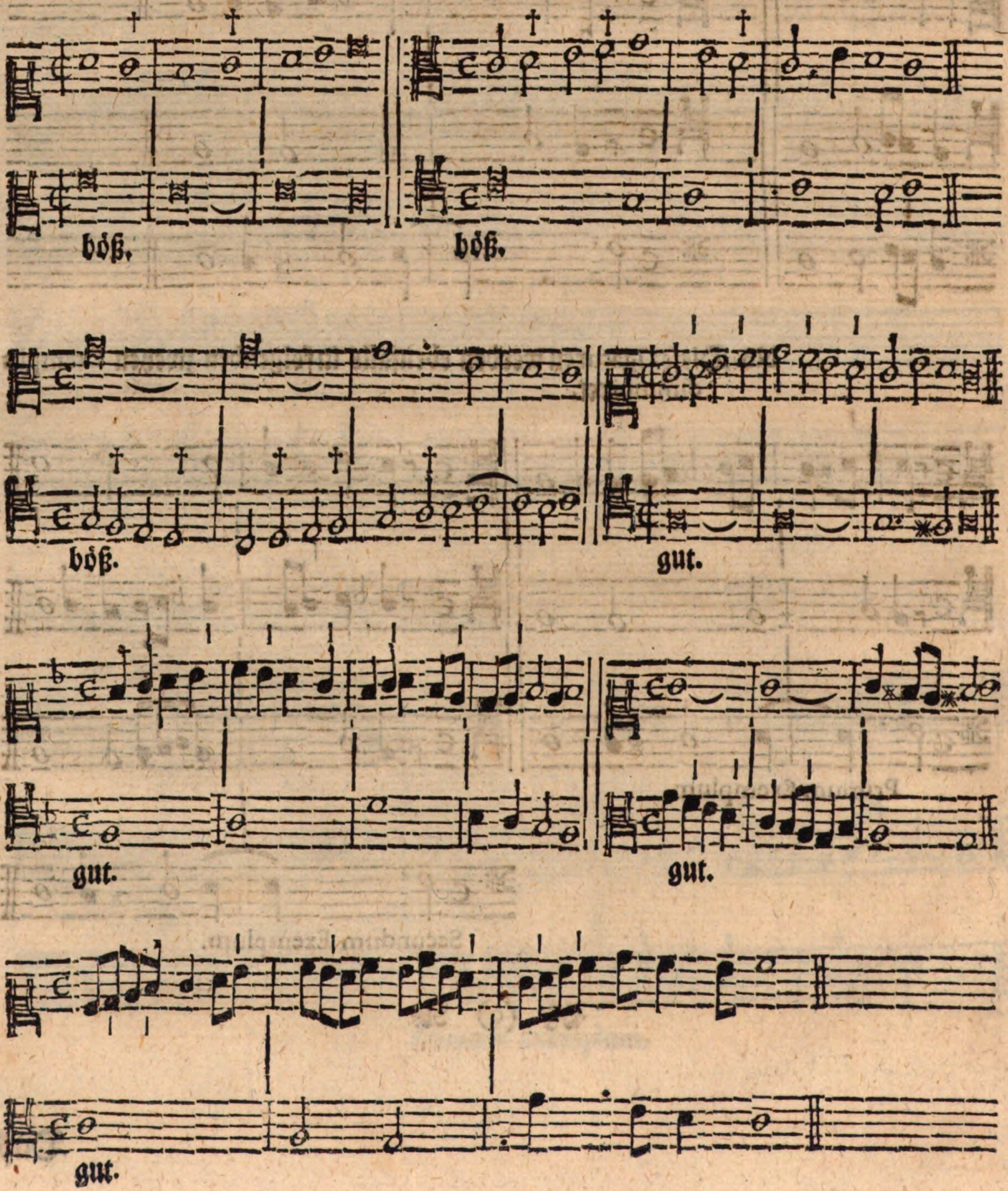
Von denen durchgehenden Noten.

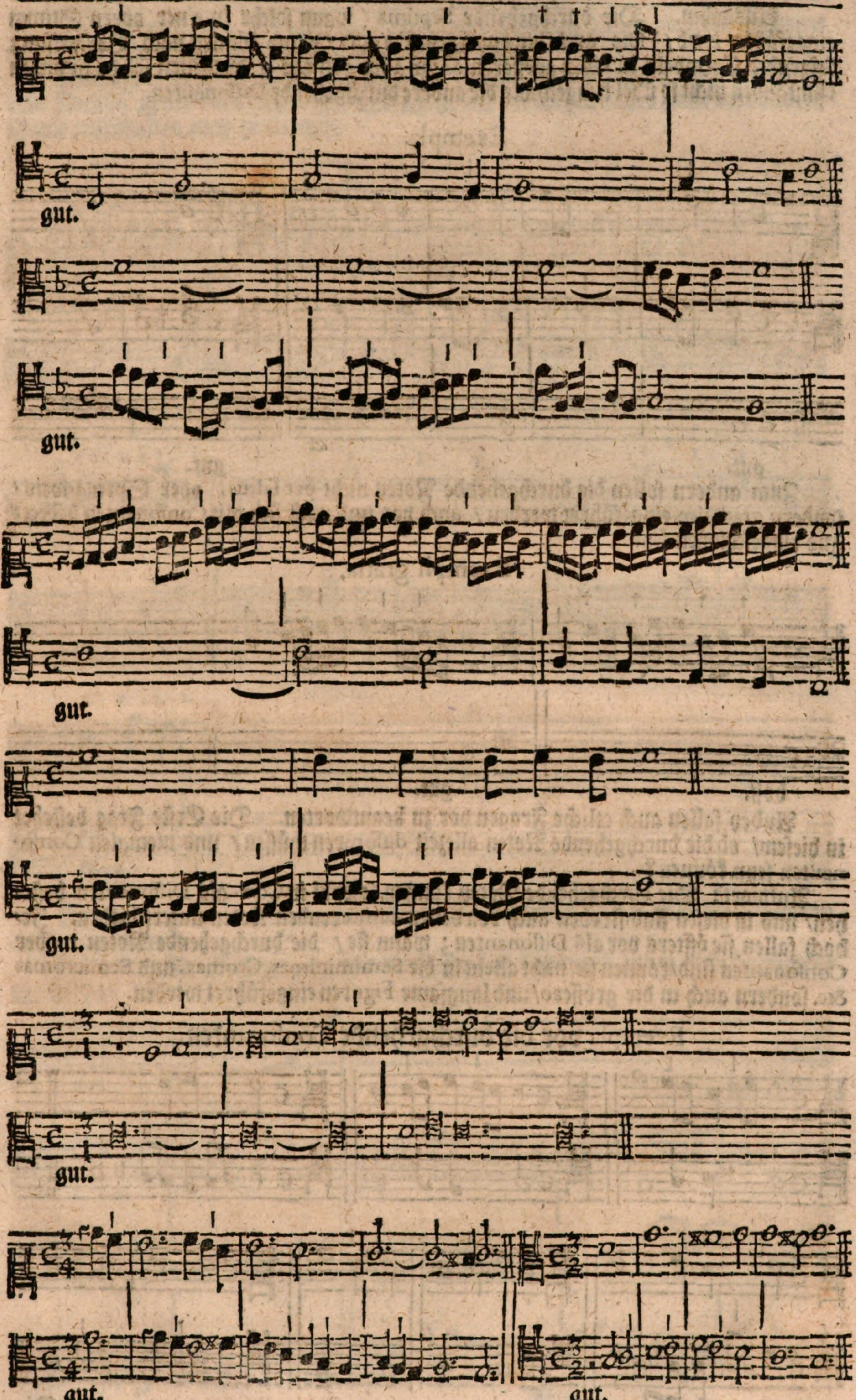
DJe dritte Gattung der regulirten Diſſonanten begreiffet in ſich die durchgehende Noten.

Der Unterſchied zwiſchen denen Cambiatis, und dieſen iſt/daß die Cambiatæ auf den Anſchlag/die durchgehende Noten aber/von denen wir jetzt handeln/ auf den Nachſchlag/ fallen/ und ſich gleichſam verliehren. Bey dieſen ſind auch nachfolgende zwey Lehr-Stuck in acht zu nehmen.

Erſtlich/daß dieſe Diſſonanten/ gleich wie die cambirende Noten von denen groſſen und langſamen Figuren ausgeſchloſſen ſind/ eben darum/ dieweilen ſie durchgehen; derowegen ſie auch nicht ſtehen bleiben können.

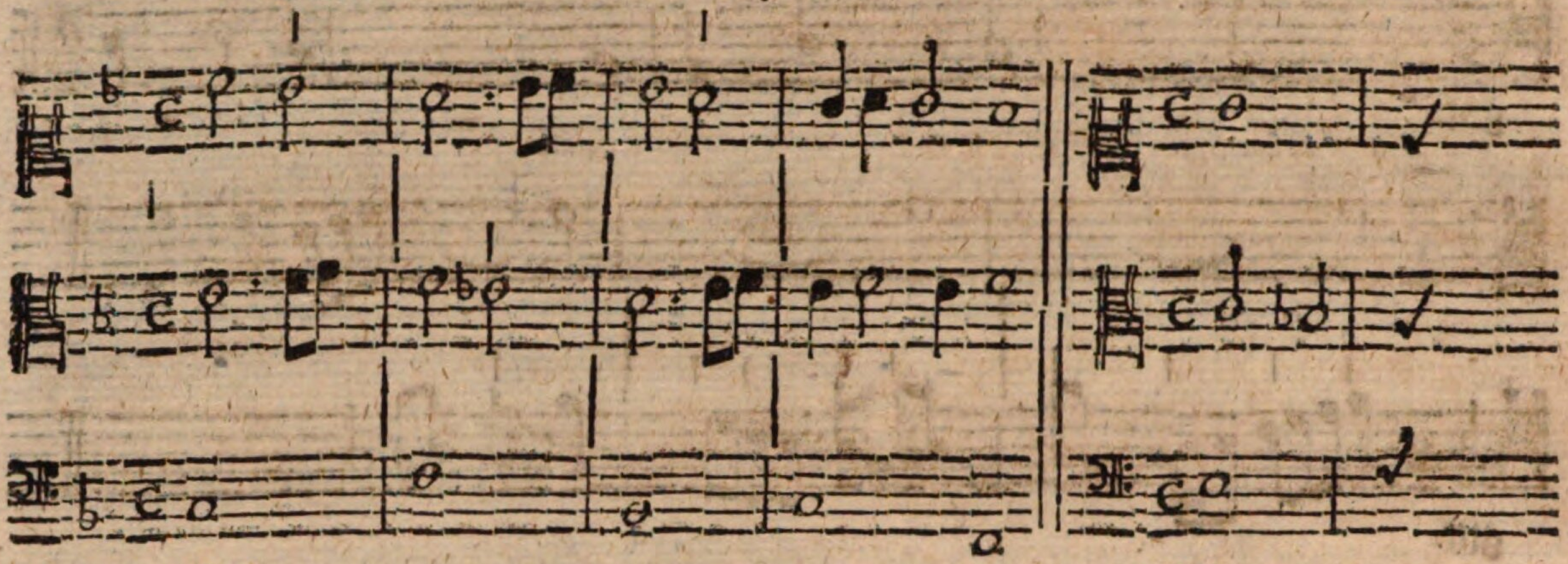
Exempla.




gut.
gut.
gut.
gut.
gut.
gut.
gut.

Ausnahm. Die durchgehende Septima (wann ſolche in einer obern Stimm eingeführet wird/) wie auch die durchgehende falſa Quinta können nach Vorweiſung folgender Exempeln in einer gröſſeren Figur auch paſſiren / dieweilen ſolche in dieſen Umſtänden nicht ſo übel klingen/wie die andere durchgehende Diſſonanten.

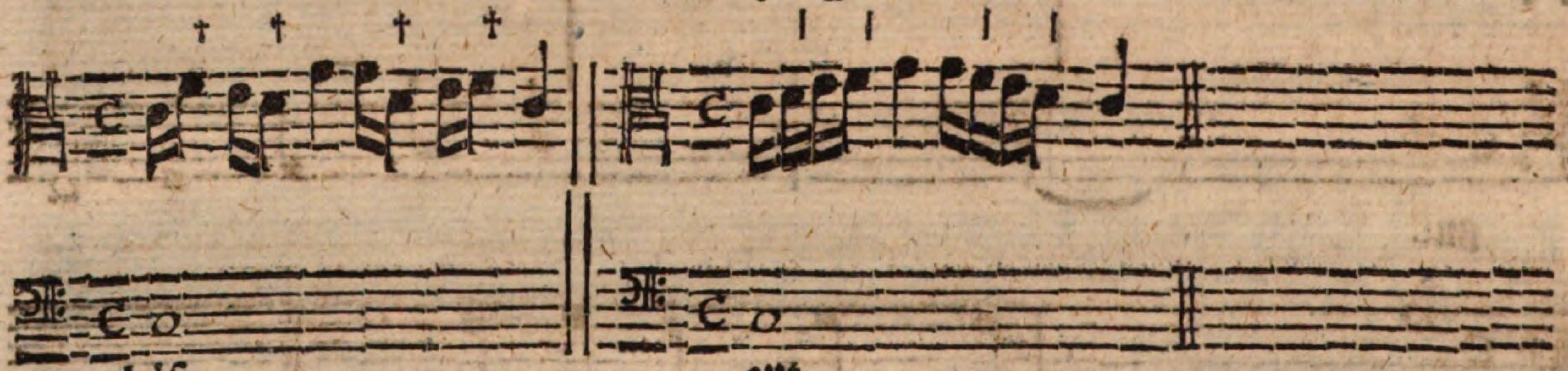
Exempla.



gut. gut.

Zum andern ſollen die durchgehende Noten nicht per ſaltus, oder Spring-weis/ ſondern gradatim eingeführet werden / auch vor und nach ſich mit Conſonanten bedeckt und eingeſchloſſen ſeyn.

Exempli gratia.

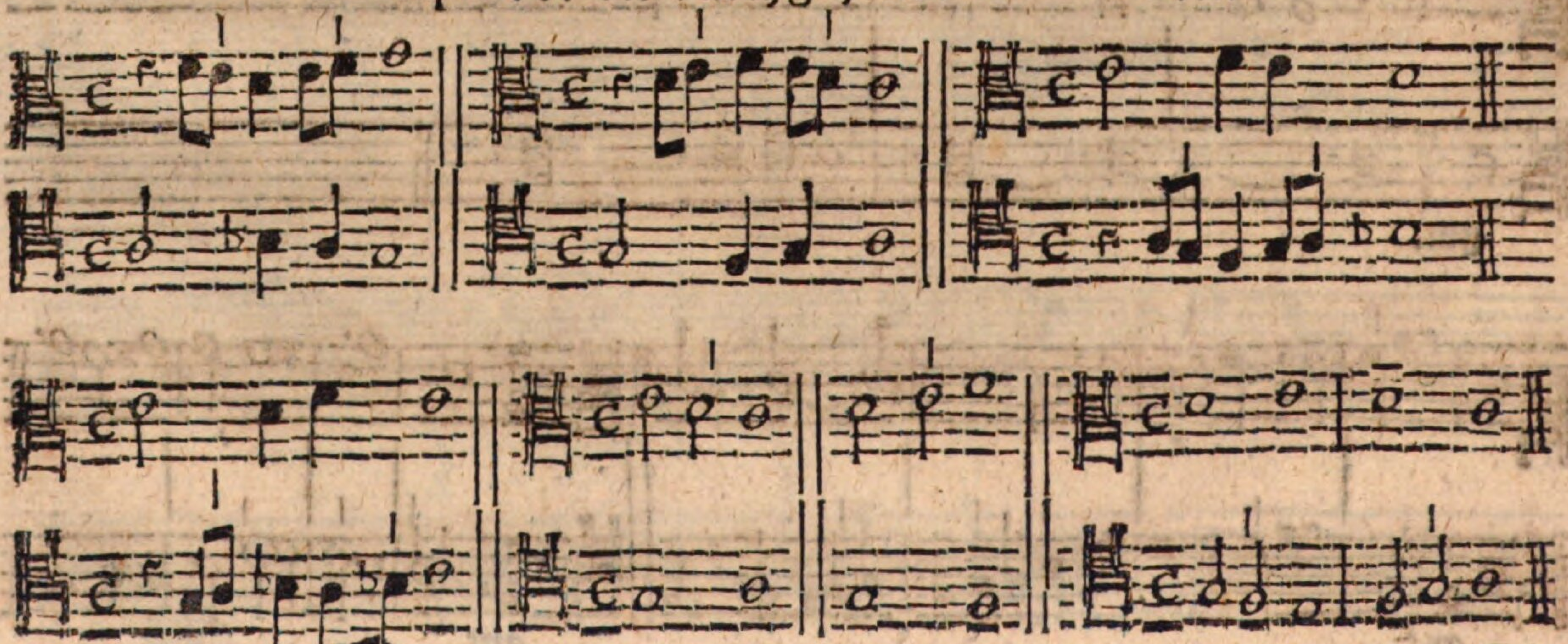


böß. gut.

Anbey fallen auch etliche Fragen vor zu beantworten. Die Erſte Frag beſtehet in dieſem/ ob die durchgehende Noten allezeit diſſoniren müſſen / und niemalen Conſonanten ſeyn können?

Antwort: Die durchgehende Noten können ſowohl in Con- als Diſſonanten beſtehen/ und in dieſen ſind ſie eben auch von denen cambirenden Noten unterſchieden. Jedoch fallen ſie öffters vor als Diſſonanten; wann ſie/ die durchgehende Noten / aber Conſonanten ſind/können ſie nicht allein in die Semiminimas, Cromas, und Semicromas &c. ſondern auch in die gröſſere/und langſame Figuren eingeführet werden.

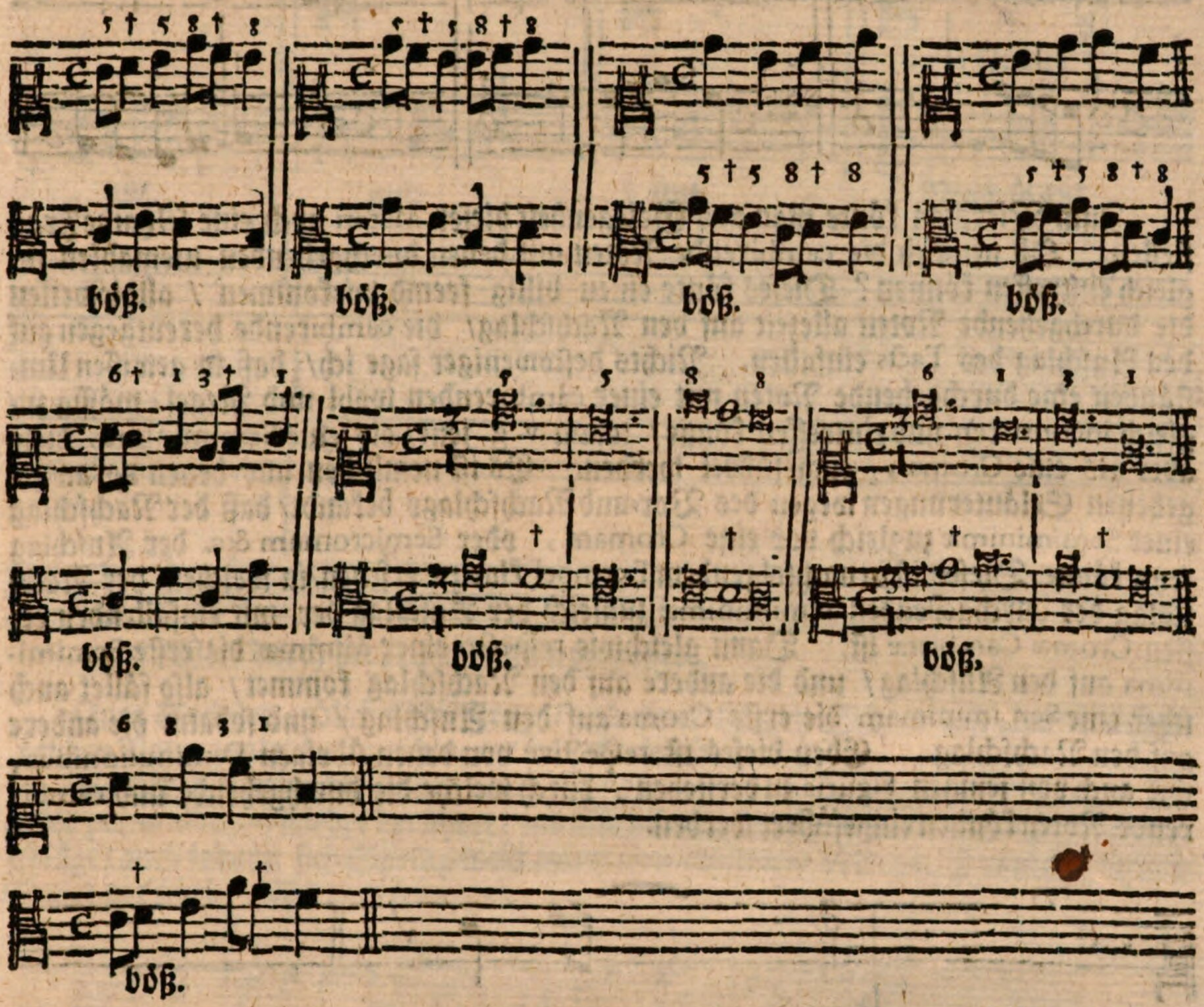
Exempla vor die durchgehende Conſonanten.



Die andere Frag: Ob man mit denen durchgehenden Noten auch die verbottene/und ſuſpecte Gäng vermitteln und verbeſſern könne?

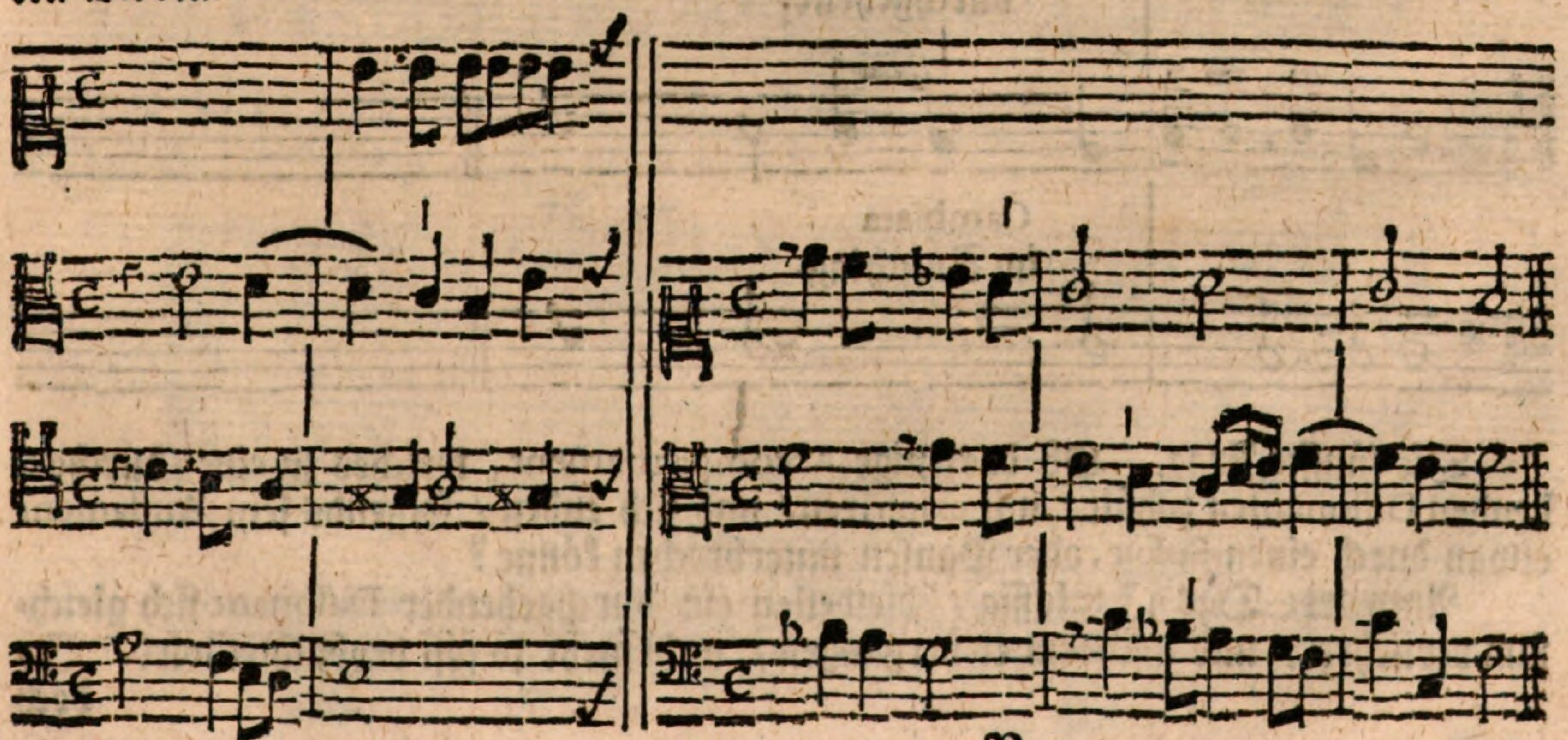
Antwort: Nein/ dann die durchgehende Noten/ eben darum / dieweilen ſie in dem Nachſchlag des Tacts fallen/ ſind unkräfftig/und vermögen nicht/einen verbottenen Gang aufzuhalten oder zu ſalviren.

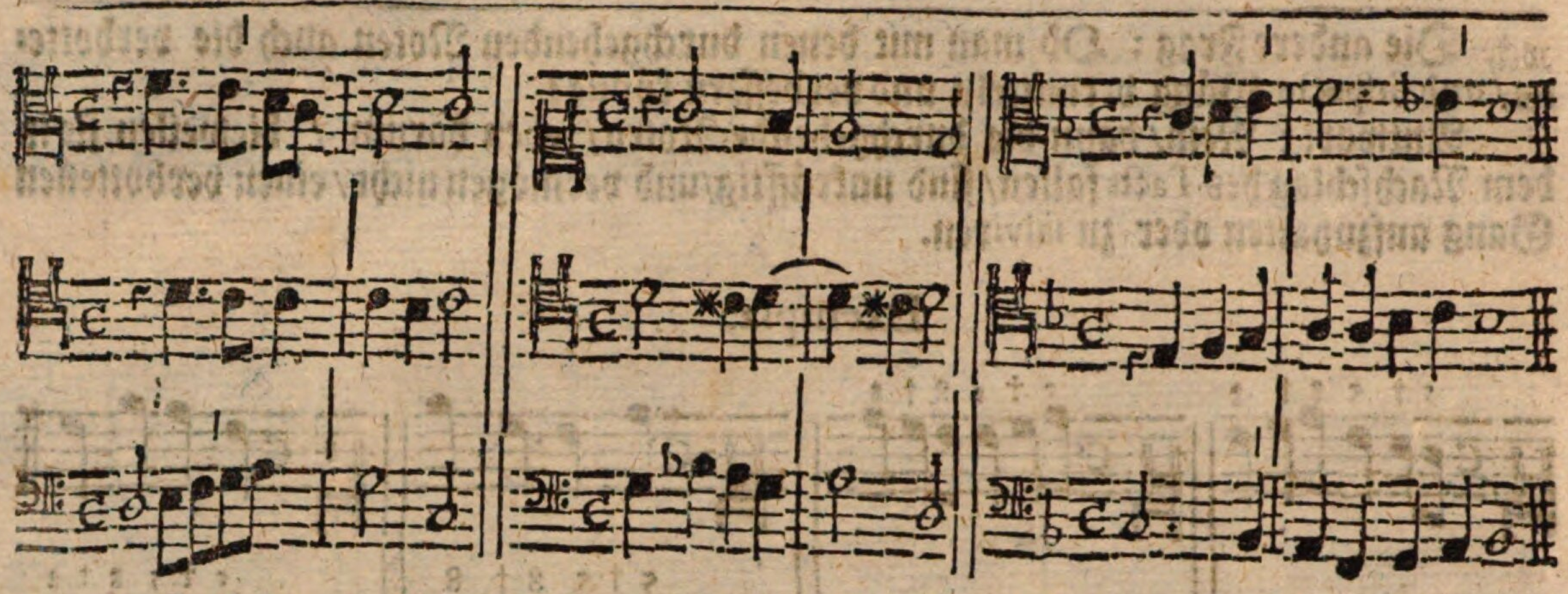
Exempla.



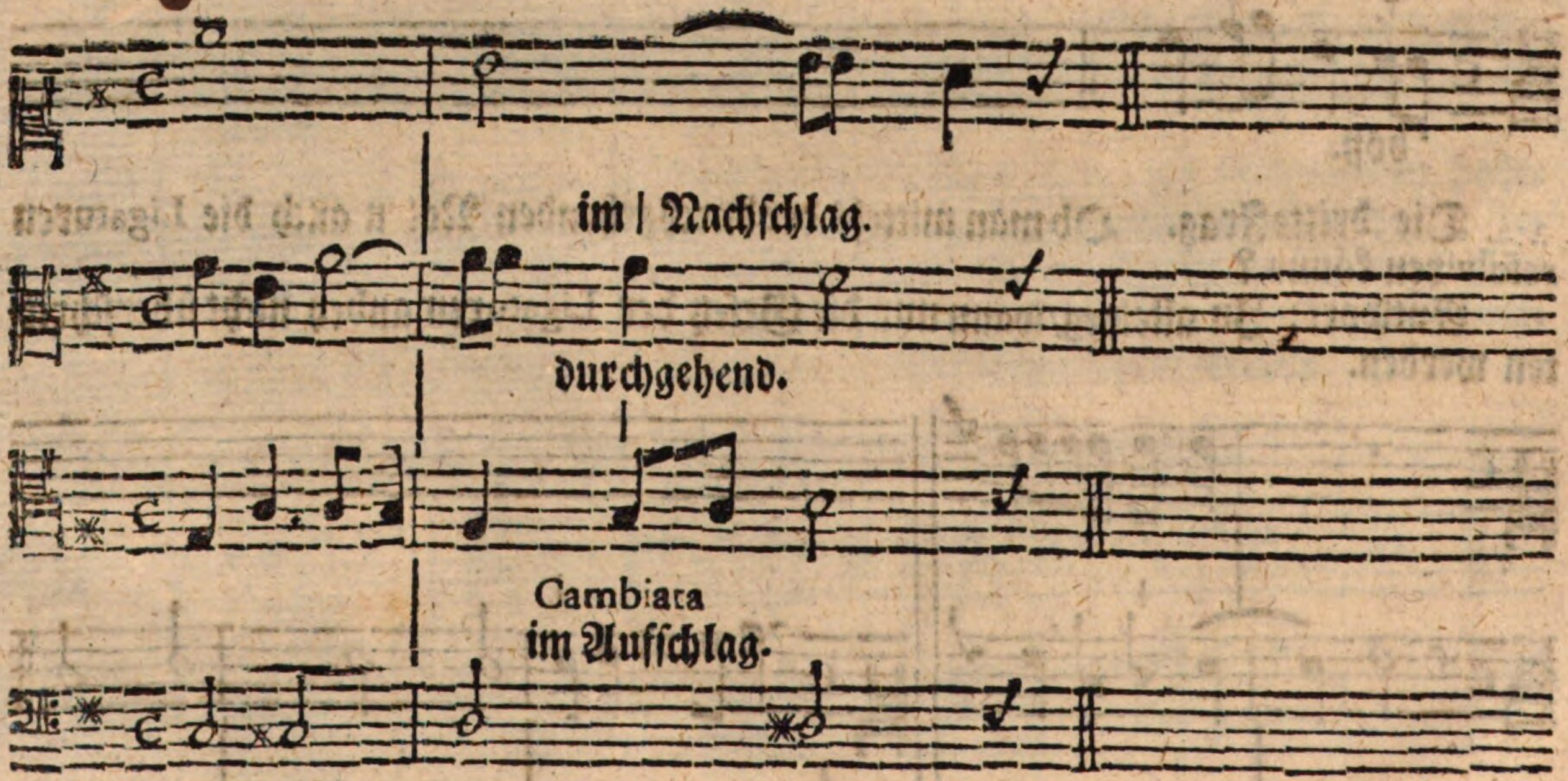
Die dritte Frag. Ob man mittels der durchgehenden Noten auch die Ligaturen reſolviren könne?

Antwort: In alleweg/wann nur die Geſetz der Ligaturen anbey nicht überſchritten werden.





Zum Vierdten kónte man aus Gelegenheit dieſer Materi noch eine ſeltzame Frag ſtellen. Ob nemlich die cambirende Noten mit denen durchgehenden niemahlen zugleich eintreffen kónnen? Dieſes kónte einen billig fremd vorkommen / alldieweilen die durchgehende Noten allezeit auf den Nachſchlag/ die cambirende herentgegen auf den Anſchlag des Tacts einfallen. Nichts deſtoweniger ſage ich/ daß in gewiſſen Umſtánden eine durchgehende Noten mit einer cambirenden wohl und Regel-mäſſig zugleich incontriren und eintreffen kónne/ wann v. g. jene/ als eine Semiminima, dieſe aber als eine Croma, eingefúhret werden. Es iſt nemlichen aus denen voran gegebenen Erläuterungen wegen des Vor-und Nachſchlags bekandt/ daß der Nachſchlag einer Semiminimæ zugleich vor eine Cromam, oder Semicromam &c. der Anſchlag ſeyn kónne. Dieſes iſt in nachfolgendem Exempel klar zu erſehen/in welchem der Nachſchlag der durchgehenden Semiminimæ zugleich der Anſchlag der mit einfallenden erſten Cromæ Cambiatæ iſt. Dann gleichwie reſpectu einer Minimæ die erſte Semiminima auf den Anſchlag/ und die andere auf den Nachſchlag kommet/ alſo fállet auch über eine Semiminimam die erſte Croma auf den Anſchlag / und ſodann die andere auf den Nachſchlag. Eben dieſes iſt reſpectivè von denen übrigen Diminutionibus, wie auch von jenigen Figuris zu verſtehen / durch welche die durchgehende und cambirende Noten kónnen eingeführet werden.

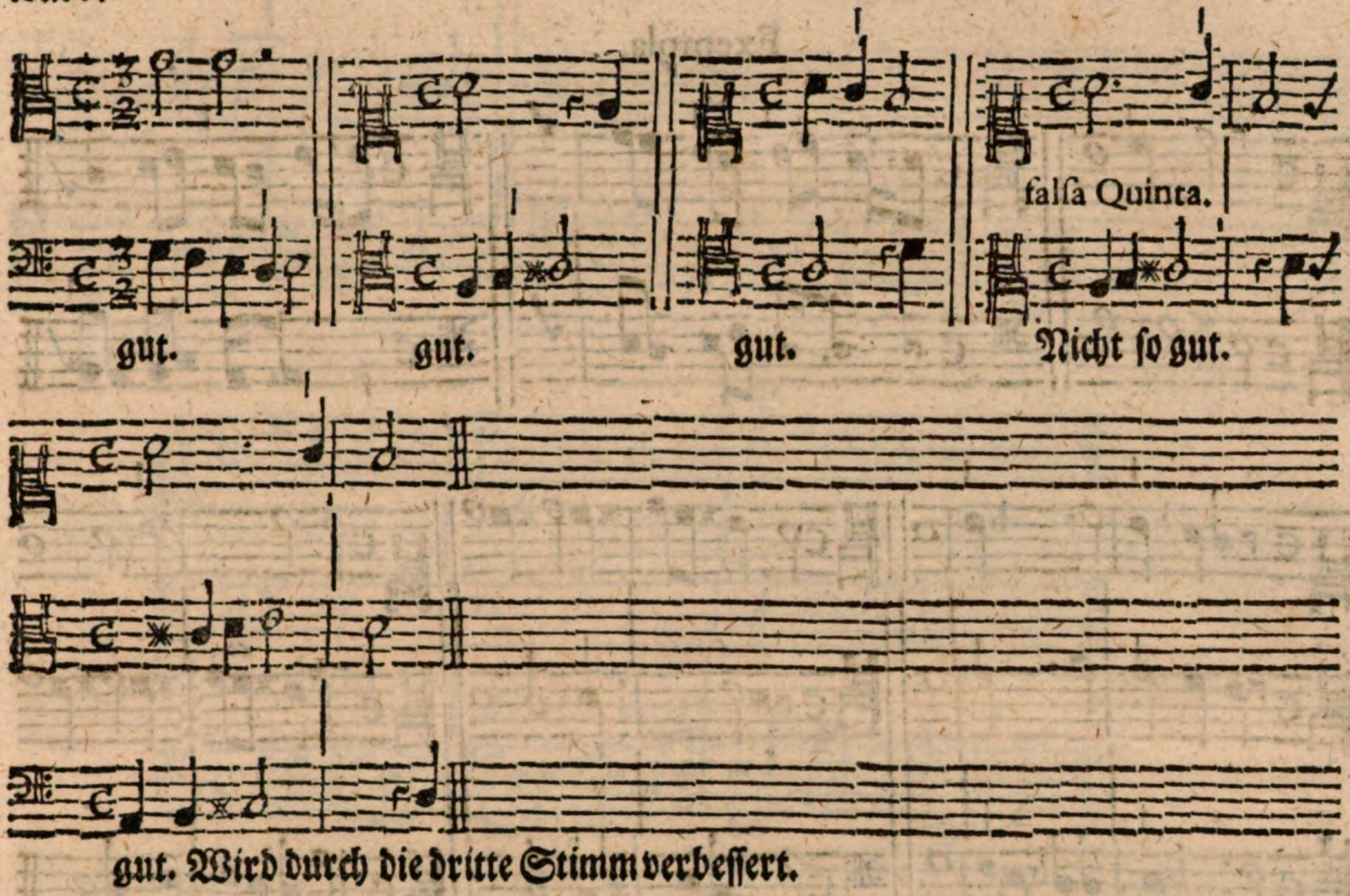


Die fünffte Frag. Ob dasjenige Accompagnament, welches zu einen durchgehenden Diſſonanten zuhält/ mit exſpiriren/ und ſich enden/ folgends ſein Andament etwan durch einen Suſpir, oder Pauſen unterbrechen kónne?

Antwort: Das iſt zuláſſig / dieweilen ein durchgehender Diſſonant ſich gleichſam verliehret/ und nachdem er vergangen/ nicht mehr ſo faſt beobachtet wird. Je-

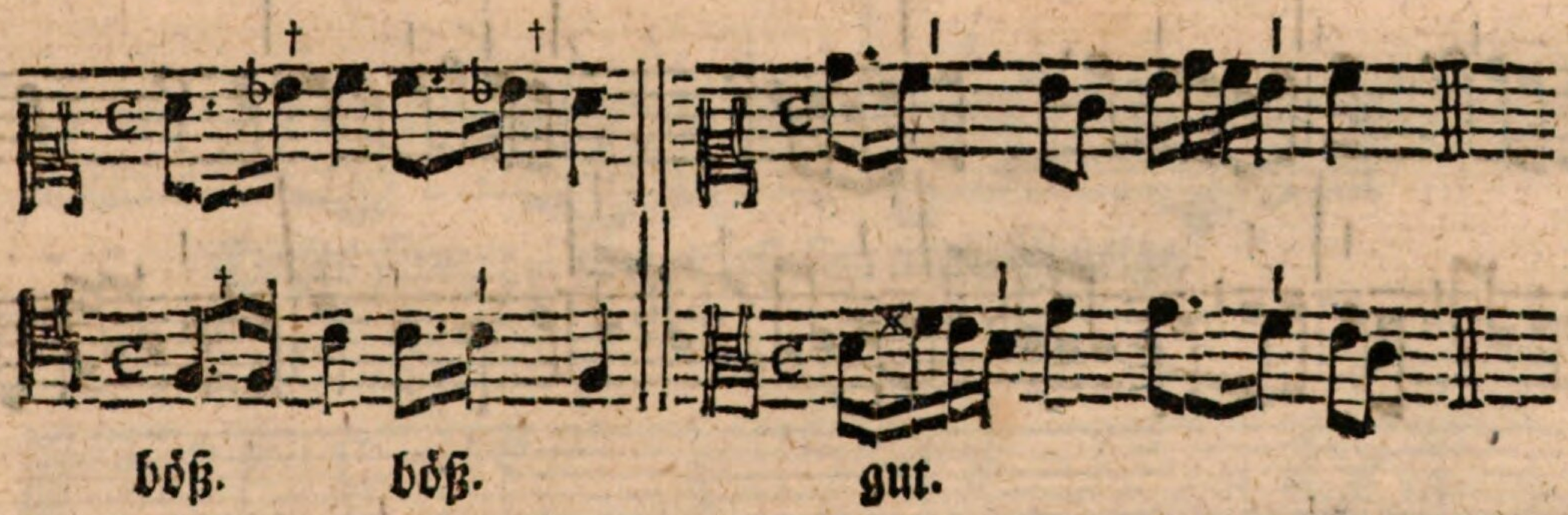
doch

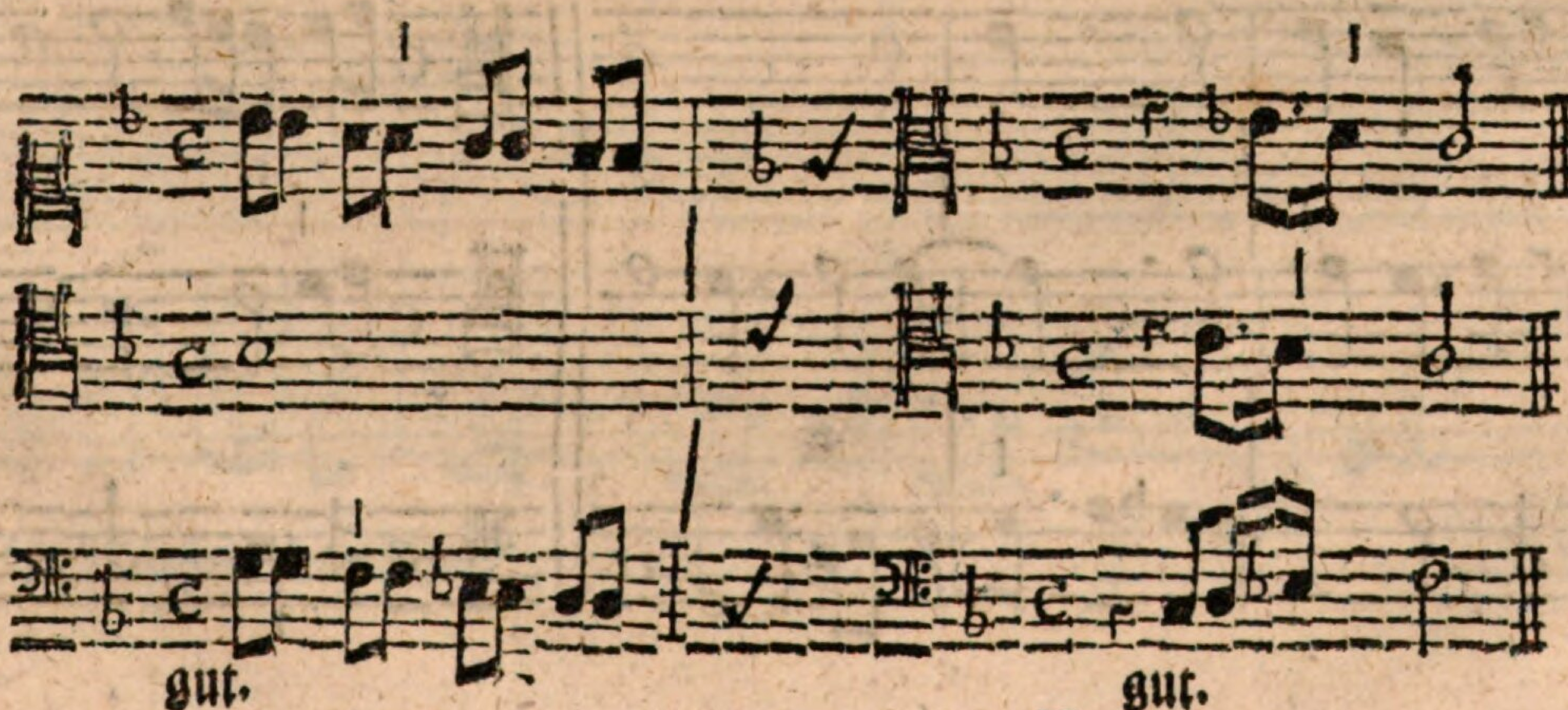
doch / im fall die durchgehende Noten eine falſche Quint wäre / könte man ſich dieſer Licenz darbey nicht wohl gebrauchen / es wäre dann / daß die dritte Stimm darzu verhilfflich wäre / wordurch der Abgang des auslaſſenden accompagnaments erſetzet würde.



Zum Sechſten endlich iſt die Frag / ob einer Gegen-Stimm mit einer durchgehenden Noten zugleich einzuſchlagen / erlaubt ſeye?

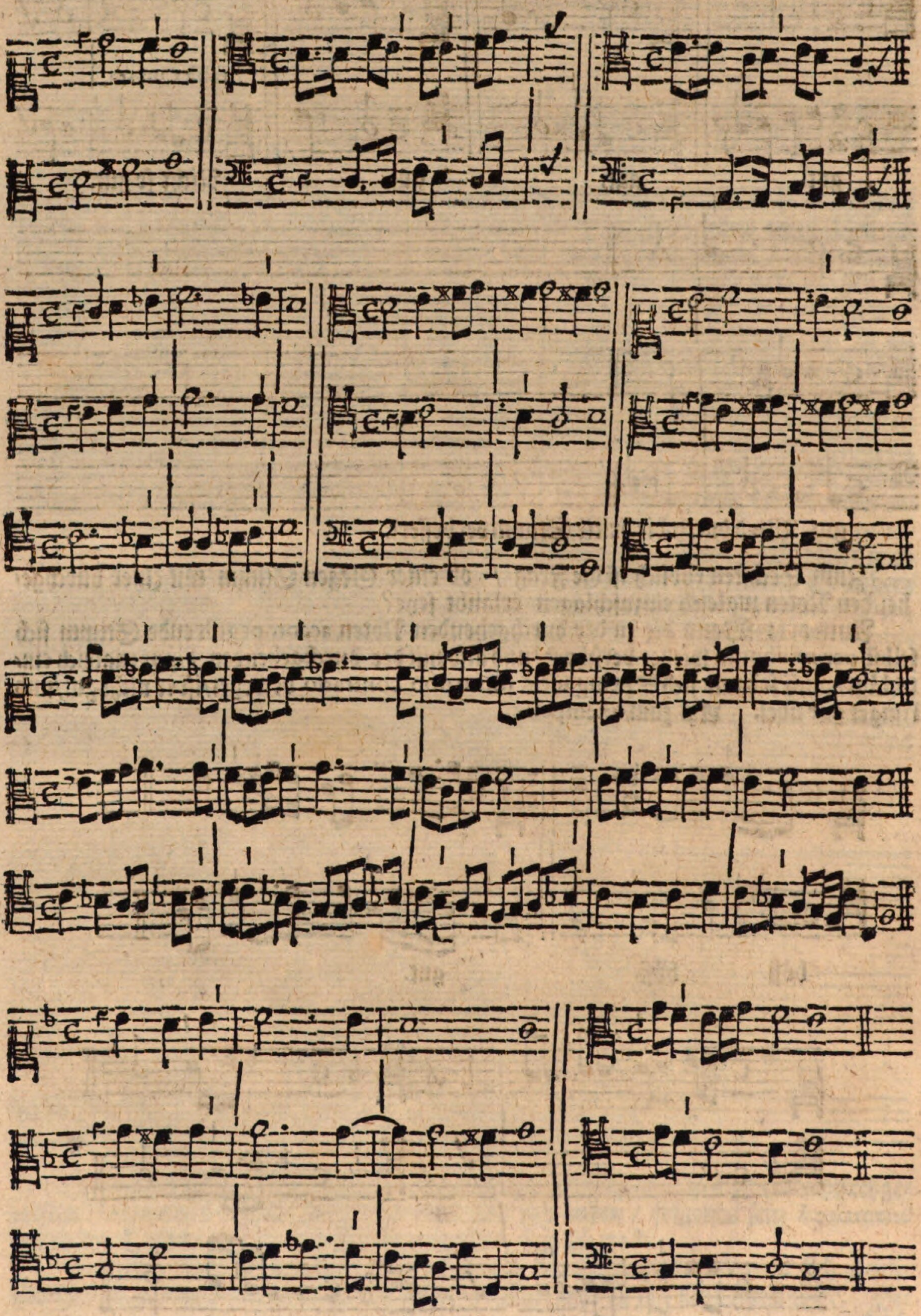
Antwort: Wann die zu der durchgehenden Noten accompagnirende Stimm ſich ſelbſt per uniſonum wieder berühret / und alſo mit der durchgehenden Figur zugleich einſchlägt / auch ſodann ſich Spring-weis motu non contrario beweget / iſt es nicht gut / und klinget gar übel. Als zum Exempel.

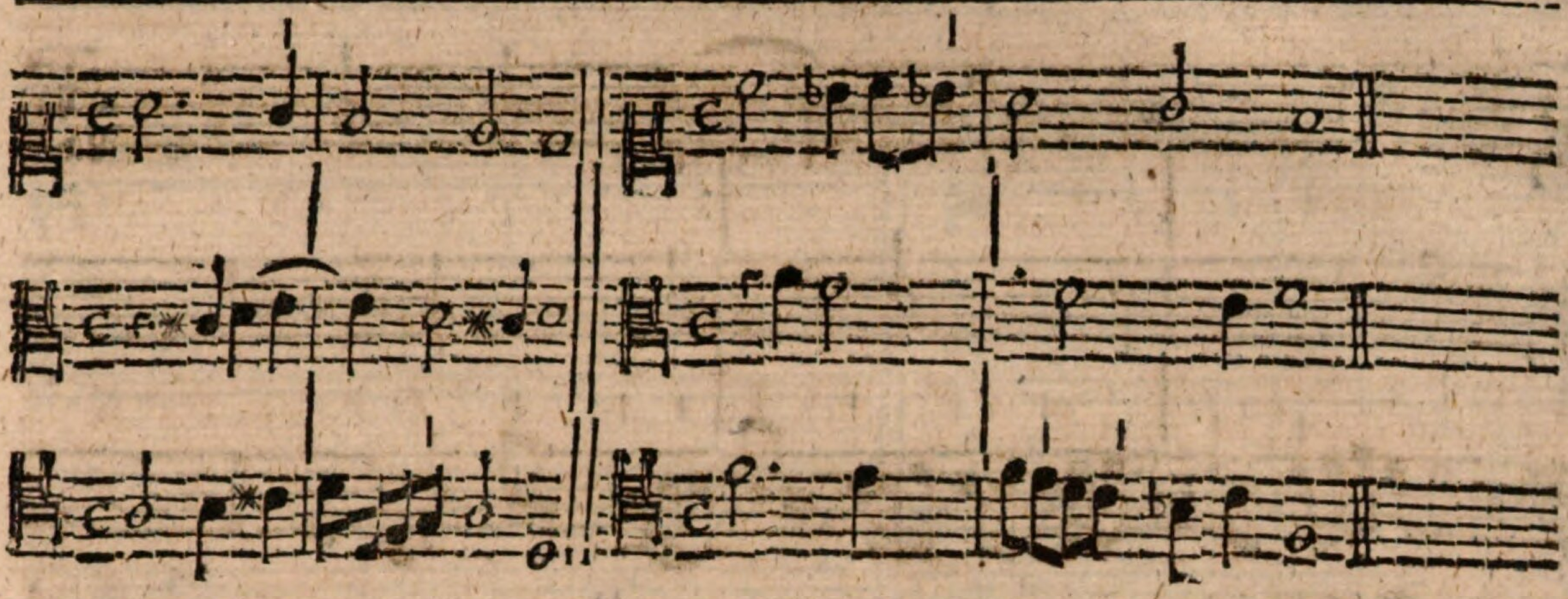


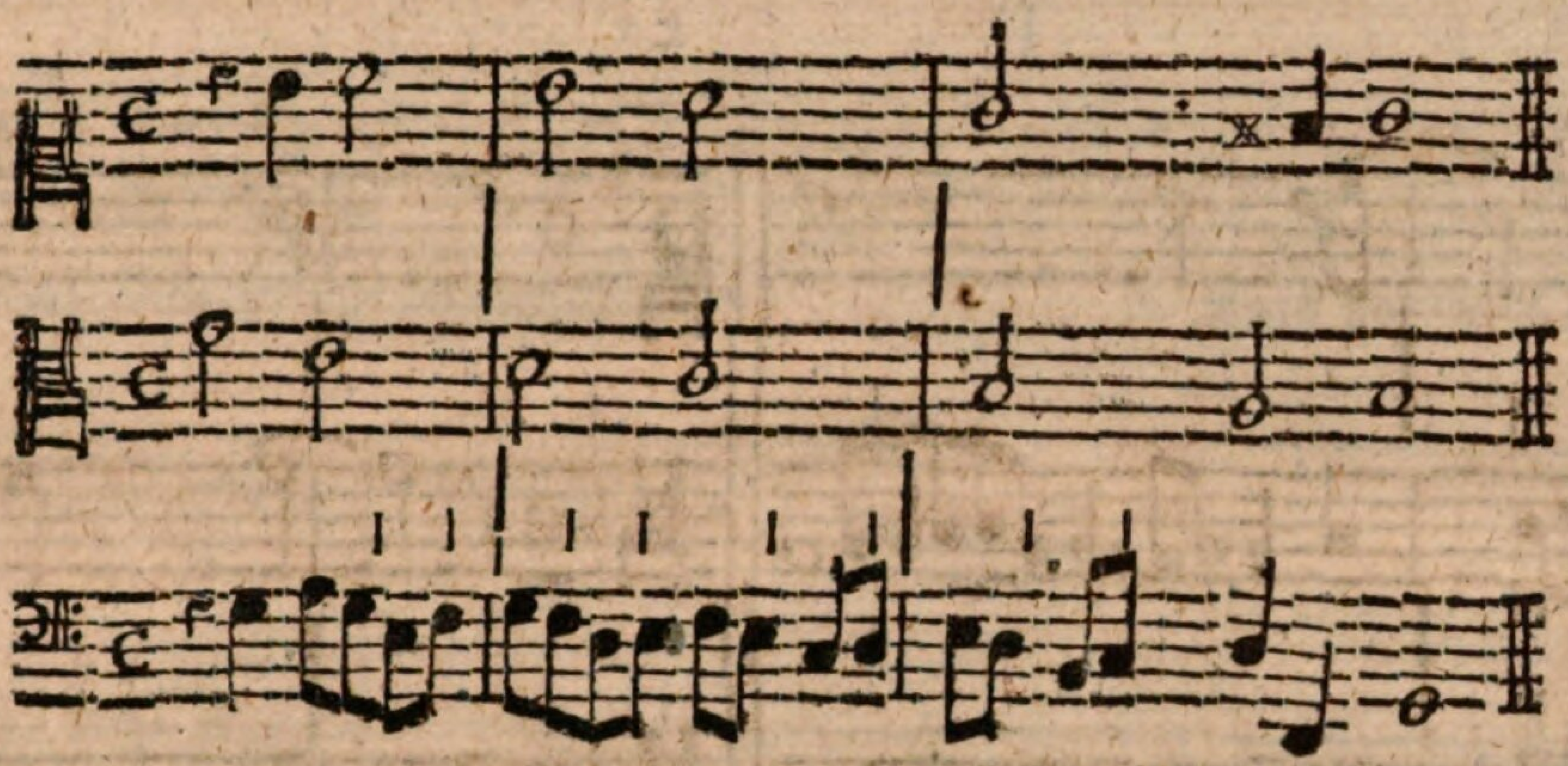


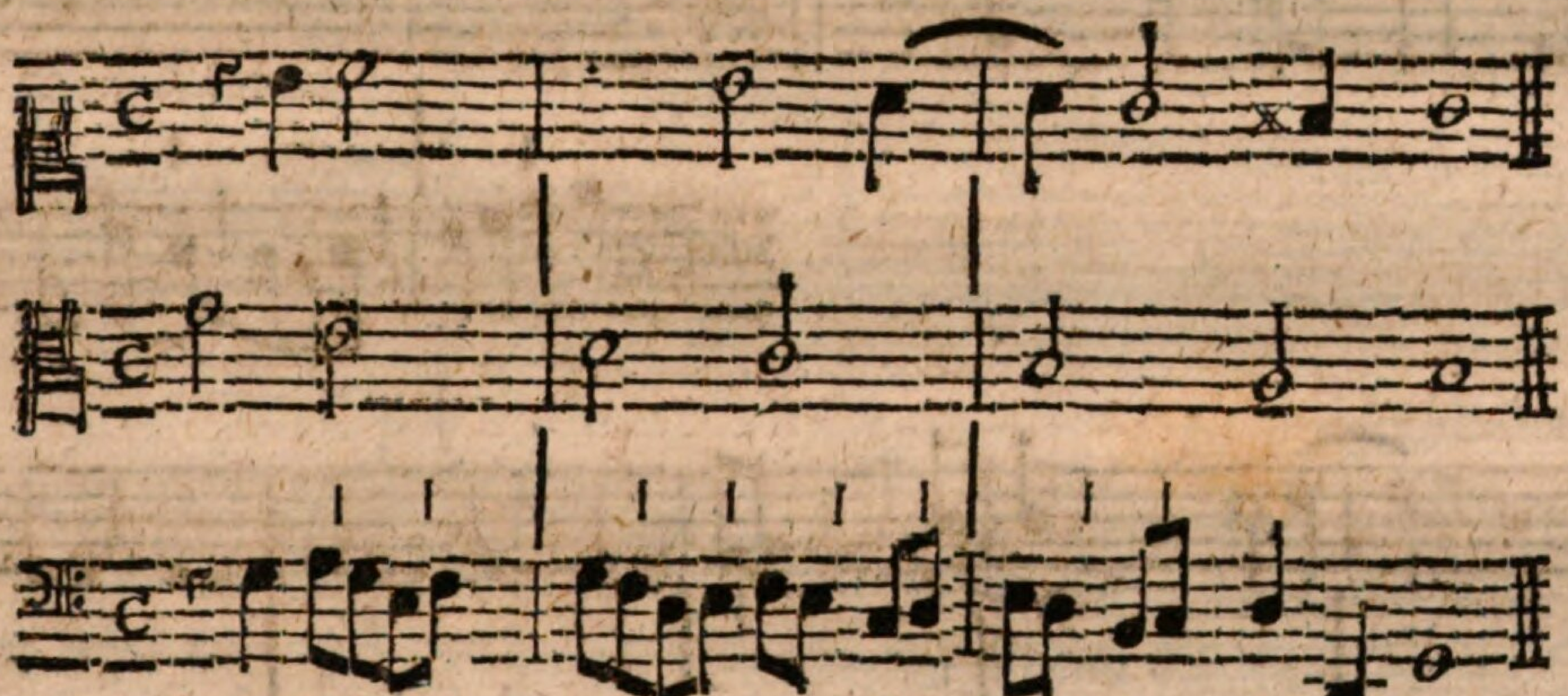
Zum Beſchluß dieſes Capitels werden über die bißhero gegebene Documenta noch verſchiedene Exempla angefügt/ worinnen die durchgehende/ auf unterſchiedliche Manieren regulariter eingeführte Figuren mit untermengten Notis Cambiatis, und Ligaturis zu erſehen.

Exempla.

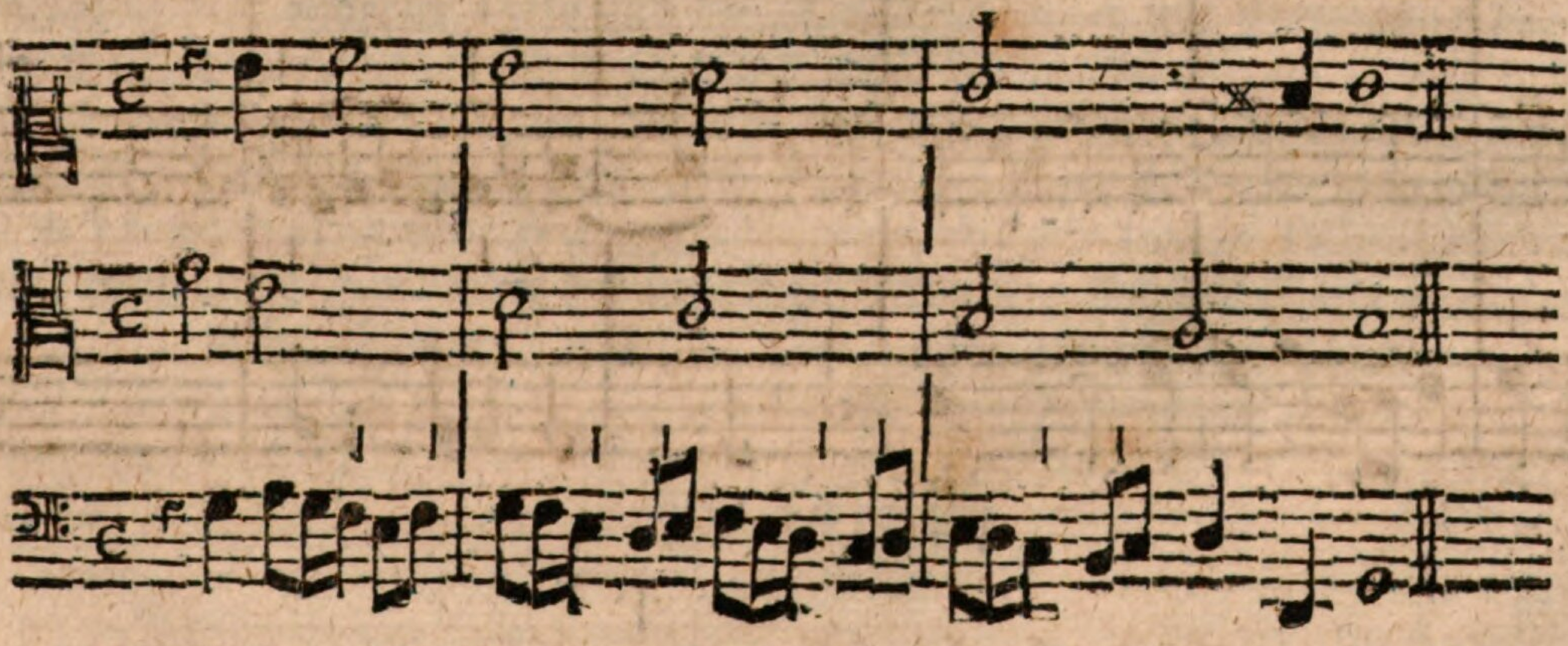




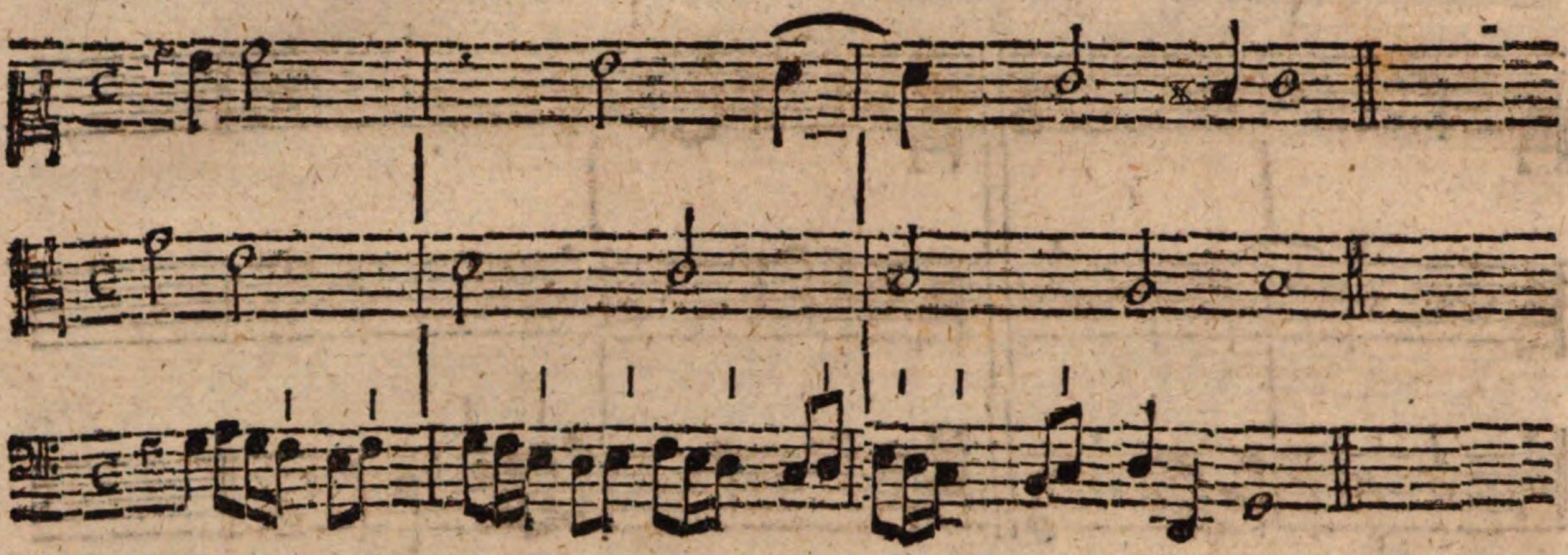




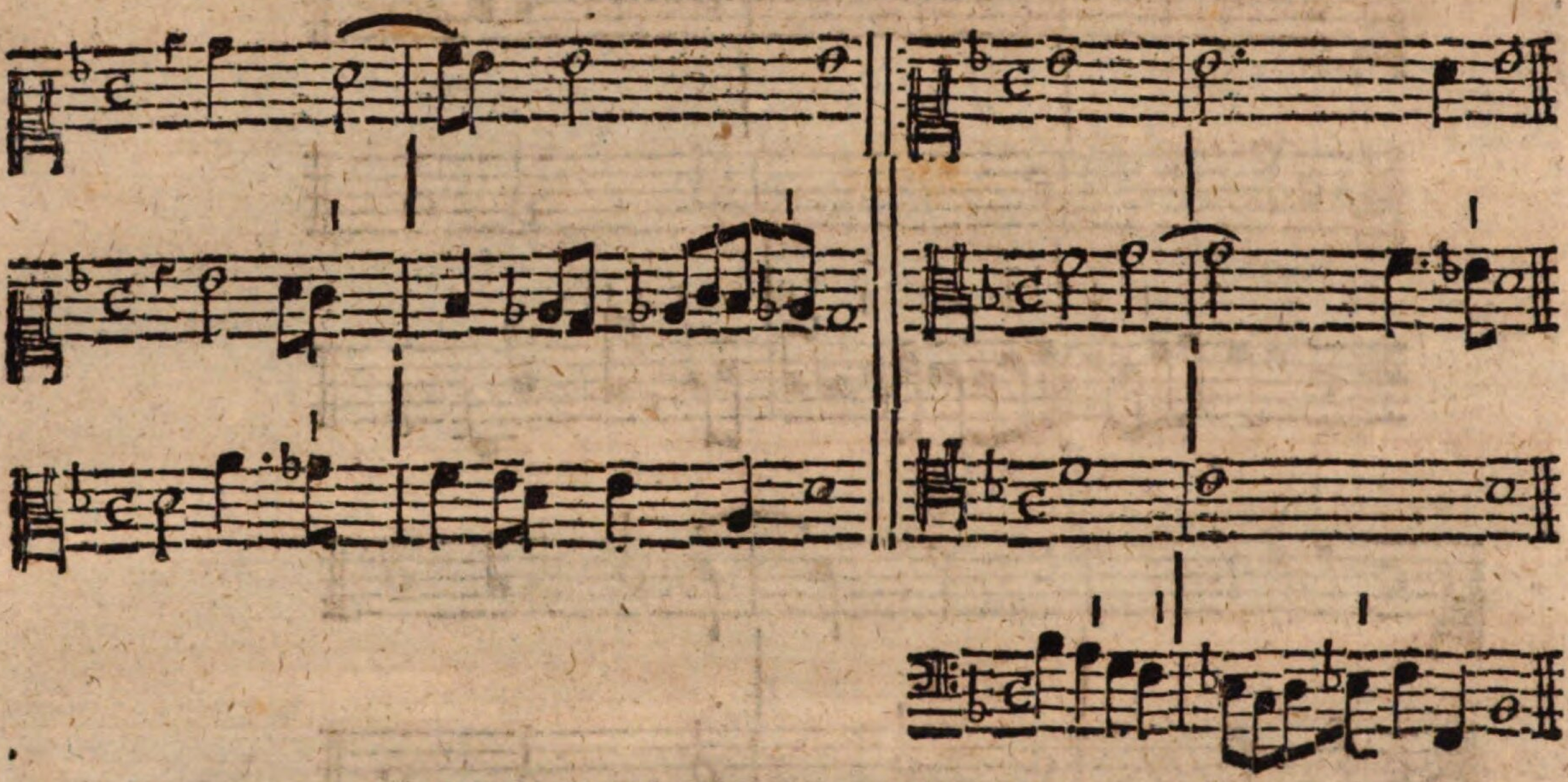
Dieſes Exempel iſt zu verſtehen wie das vorige.

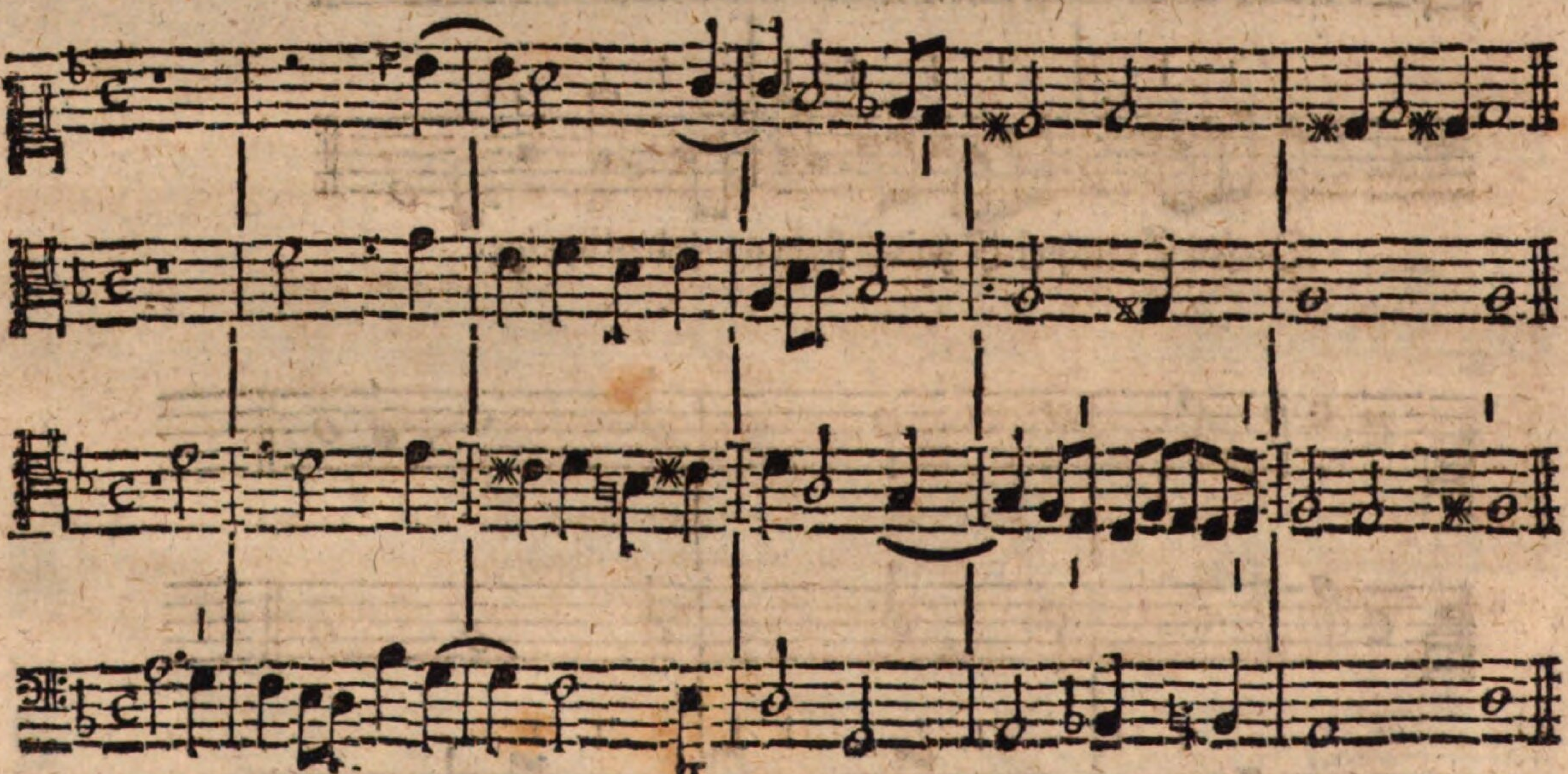


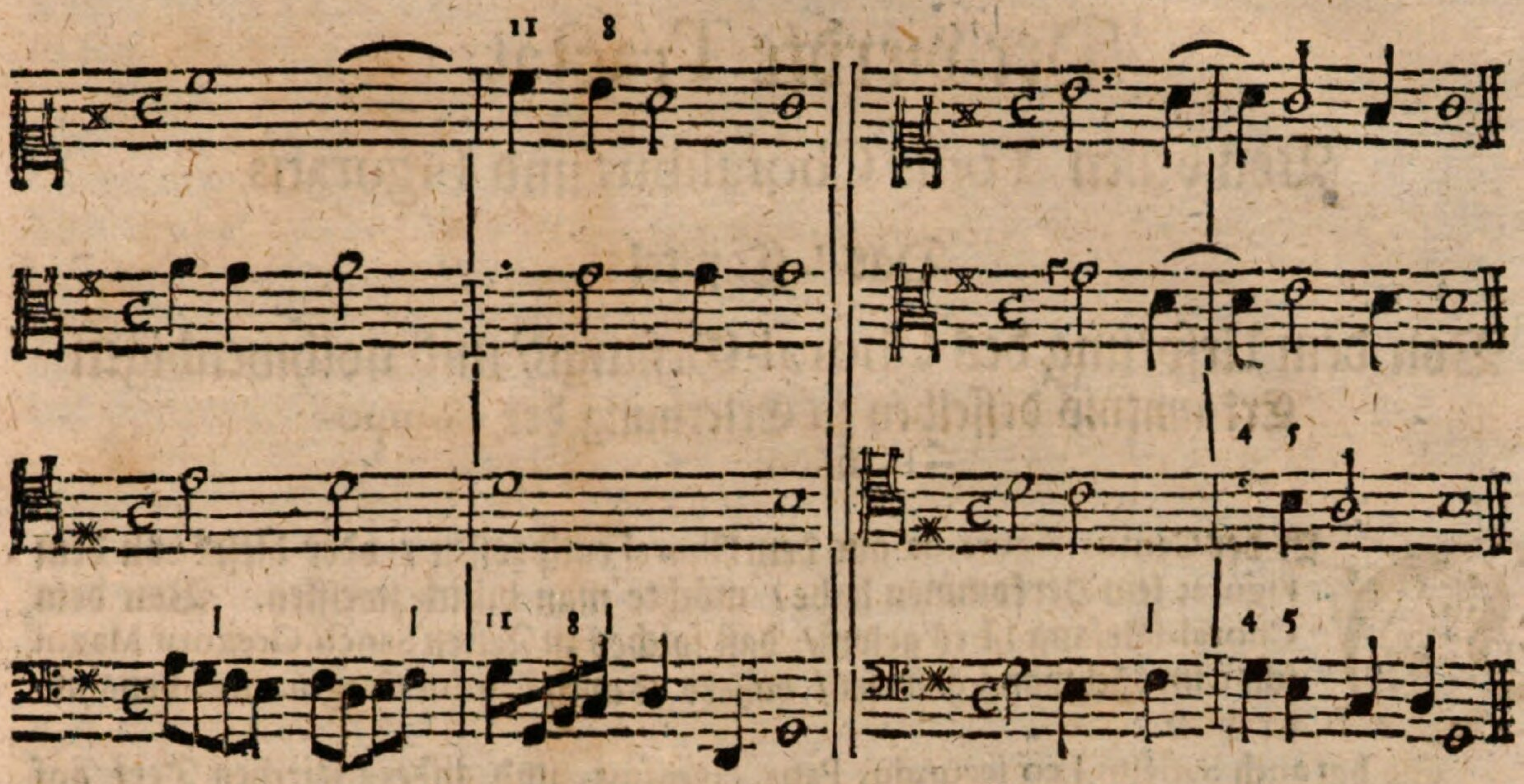
Und dieſes eben alſo.



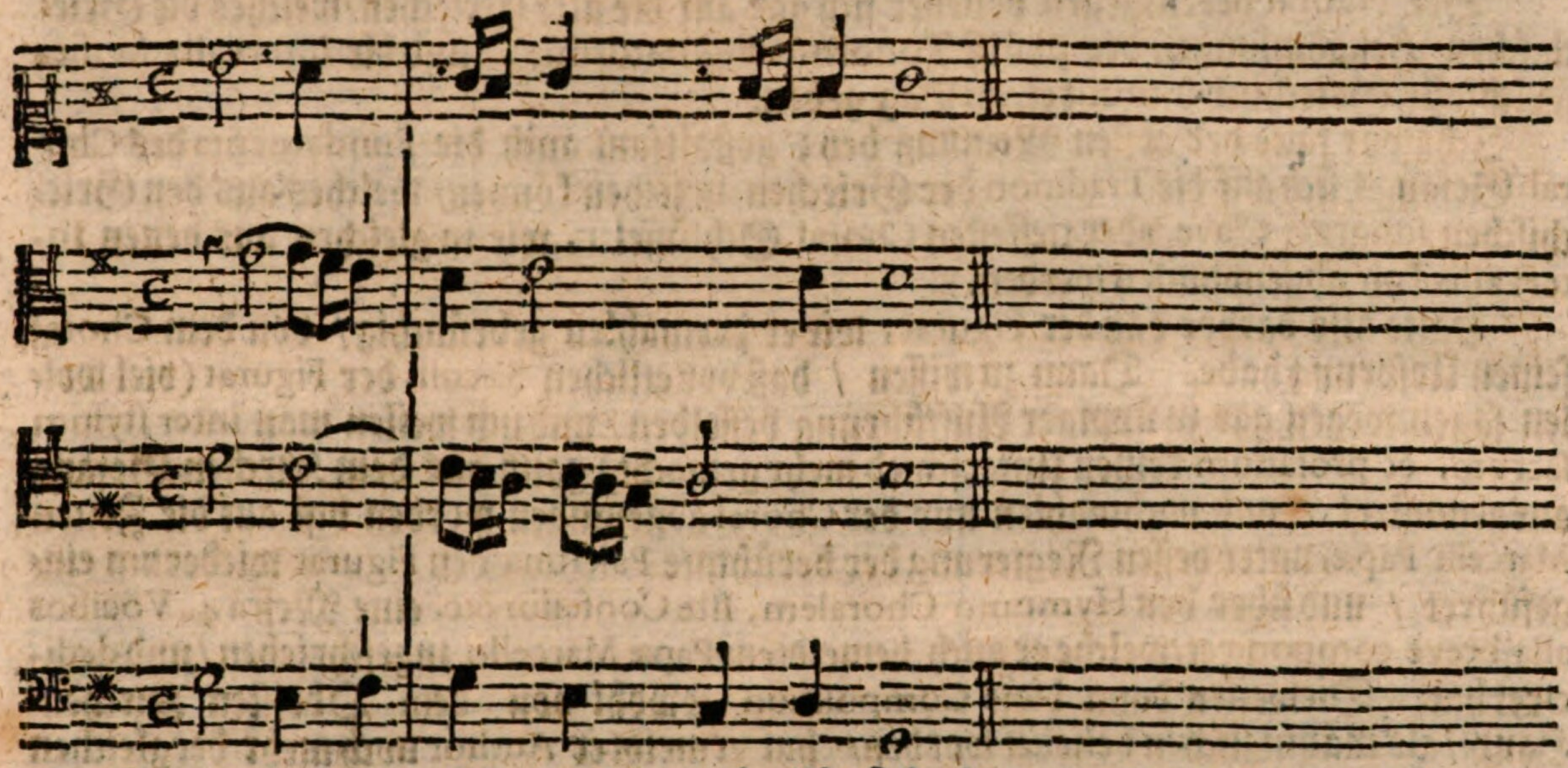
Auch dieſes.







Exemplum antepenultimum. Das vorletzte Exempel.



Das letzte Exempel per Diminutionem, bezieht ſich als æquivalens zu den vorgehenden.

NE. In den vorletzten Exempel iſt auch dieſes ad Notam zu nehmen (ſo zwar eigentlich zu den ſechſten Capitel dieſes Tractats gehörig/) daß in der Tenor-Stimm zu Anfang des anderen Tacts ſich die gebundene Quart mit Bewegung der unterſten Stimm in die Quint reſolviret/ welches mit mehr Stimmen erlaubt iſt/ und in dieſer doppelten Ligatur guten Effect gibt; aber mit zwey Stimmen wäre dieſe Reſolution zu lär/ auch ſonſt wegen des Gangs verbotten. Uberdas zeiget ſich (occaſione hujus Digreſſionis) in Exemplo antepenultimo eine Reſolution ab undecima in Octavam motu contrario, auch unter Bewegung der unterſten Stimm / welcher Gang gleichfalls mit mehr Stimmen erlaubt; aber mit zwey zu lär/ und verbotten iſt.

Der vierdte Tractat.

Von denen Tonis Choralibus und Figuratis.

Das I. Capitel

Von dem Urſprung des Choral-Geſangs/ und nothwendigen Erkänntnis deſſelben zu Erlernung der Compoſition.

OB der Cantus Figuratus aus dem Choral entſproſſen / oder dieſer von dem Figurat ſein Herkommen habe/ möchte man billich zweiflen. Von dem Choral-Geſang iſt es gewiß/ daß ſolches zu Zeiten Sancti Gregorii Magni ſchon im Schwang geweſen/ dahero es auch Cantus Gregorianus benahmſet wird.

So hat auch Sanctus Leo ſecundus Papa, Hymnos, und andere Kirchen-Text auf dem Choral componiret/ wie das Römiſche Brevier von Ihme bezeuget.

Der Figurat herentgegen beziehet ſich gar auf die alte Griechen/welches die Griechiſchen Benahmſungen der zwölff Tonornm Figuratorum, und die Intervalla Muſica gleichfalls Griechiſch intituliret/an Tag geben.

Ich zwar falle der erſten Meinung bey; geſtaltſam auch die Fundamenta des Choral-Geſangs ſich auf die Tradition der Griechen beziehen können/ welches aus den Griechiſchen ſubgravi Clave, oder tieffeſten Choral-Schlüſſel Γ, wie in gleichen aus denen Intervallis kan abgenommen werden.

Halte alſo darvor daß der Figurat, wie er dermahlen gebräuchig/ von dem Choral ſeinen Urſprung habe. Dann zu wiſſen / daß vor etlichen Sæculis der Figurat (viel wollen ſagen/wegen gar zu üppiger Aufführung deſſelben / und um weilen man inter ſtylum ſacrum, & profanum keinen Unterſchied mehr gemacht) gantz aus dem Kirchen-Geſang ausgemuſtert / und nachmahlen nur der Choral abgeſungen worden biß auf die Zeiten Marcelli Papæ, unter deſſen Regierung der berühmte Paleſtina den Figurat wiederum eingeführet / und über den Hymnum Choralem, Iſte Confeſſor &c. eine Meß à 4. Vocibus alla breve componiret/welche er auch bemeldtem Papæ Marcello zugeſchrieben / und dediciret hat. Dieweilen dann dieſe Compoſition ſowohl von dem Obriſten Kirchen-Haupt/ als männiglichen beliebet worden/ hat ermeldter Author noch mehr dergleichen Werck verfertiget/mithin durch das Studium Compoſitionis den Cantum Figuratum wiederum erhebt/und an das Tags-Licht gebracht; welchem ſodann mehr andere nachgefolget/ und ſich auf dieſe vortreffliche Wiſſenſchafft begeben / geſtaltſam um ſelbige Zeiten, und nachgehends viel regulirte Compoſitores nicht allein in Italien / ſondern auch in Franckreich / und andern Provintzen/(unter welchem auch der famoſe Orlandus di Laſſo, ein gebohrner Niederländer) ſich hervor gethan/und aufgeſtanden/ welche Anfangs ſupra Cantum firmum unterſchiedliche Compoſitiones, als etwan Meſſen/Gradualia, Introitus, Offertoria, Pſalmos &c. concipirt/ folgends iſt auch das Studium Compoſitionis nach und nach in gröſſern Flor kommen/und immerzu geſtiegen/biß auf unſere Zeiten/da es/leider! wegen Abgang guter regulirter Compoſitorum (deren ſehr wenig mehr zu finden/) nicht allein beginnet abzunehmen / ſondern ſchier gar zu fallen. Siehet man alſo aus deme was ich bißhero beygebracht/wie daß der Figurat aus dem Choral entſprungen/und gleichſam wiedergebohren worden/dieweilen der Cantus firmus ſive Choralis das Fundament, und/alſo zu ſagen/die Mutter iſt der Figural Muſic, als welche durch Brechung der Choral-Noten iſt herkommen: Und wird dieſes Geſang darum Cantus Figuralis, oder Figuratus genennet / weilen es unterſchiedliche Figuras Notarum, oder geſtalten der Noten und Pauſen/ auch ſonſten mannigfaltige Zeichen und Tempora hat; was aber die Claves und Solmiſation anbelanget / ſteiffen ſich beyde/ nemlich der Choral und Figural auf ein Fundament/doch mit dieſem Unterſchied/daß der Figurat ſeinen Ambitum, ſowohl/ was die

Tieffe

Tieffe/ als die Höhe betrifft/ weiters extendiret/und die Tonos zuweilen bricht. Inventis facilè eſt addere.

Anjetzo wollen wir auch den andern Puncten vor die Hand nehmen / und weiters ſehen / warum die Wiſſenſchafft des Choral-Geſangs einem Tyroni zu Erlernung der Compoſition nothwendig ſeye? Deſſen ſind vornemlich dreyerley Urſachen. Erſtlich/ dieweilen der Cantus firmus jederzeit als ein Thema, vor die Contra-Punct-Schulen vorgeſchrieben und aufgegeben wird / über welches der Schuler ſeine Lectiones durch unterſchiedliche Species, oder Gattungen des Contra-Puncts concipiren / oder componiren muß. Wann demnach ein Tyro das Fundament und Thema nicht verſtehet/ wie wird er das übrige Gebäu über ſolches aufzuführen erlernen?

Vors ander iſt ja nothwendig / daß derjenige/ welcher dieſem Studio obliegen will/ vorhero mit einer Stimm recht componiren/ und den Contra-Punctum ſimplicem (welches eben der Choral iſt/) tractiren lerne/ ehe und bevor er mit zwey und mehr Stimmen zu componiren ſich unterſtehe / ſonſten wird er abermal Schlöſſer in denen Läfften bauen.

Drittens wird der Cantus Choralis oftermahlen mit dem Figurato vergeſellſchafftet e. g. in denen Introitibus, Pſalmis &c. Worzu nicht allein zuweilen/ mit der Orgel abſonderlich/ accompagniret wird / ſondern auch manchmal ein ſolcher Cantus firmus durch ein ſonderliches Artificium wohl gar in den Figurat eingeführet wird / da er dann mit denen künſtlich concertirenden, fugirenden / imitirenden / oder accompagnirenden Stimmen gleichſam bekleidet/ und gar zierlich ausgeſchmücket wird. Iſt alſo nothwendig/ daß ein angehender Componiſt von Anfang den Choral recht verſtehen/ und tractiren lerne/ ſonſt wurde er (abſonderlich in dergleichen Umſtänden) wenig förmliches mit ſeiner Compoſition auf die Bahn bringen. His itaque præmiſſis folget.

Das II. Capitel.

Von denen Tonis insgemein/ und inſonderheit auch/ wie viel dann in dem Choral-Geſang gebräuchig?

Aldieweilen ich in meiner fundamentaliſchen Handleitung zur Choral-Muſic unter anderen auch von denen primis Principiis des Choral Geſangs/ nemlich von denen Vertheilungen der Scalæ, von denen Clavibus, wie auch von der Solmiſation, und denen acht Tonis Pſalmorum genugſamen Unterricht gegeben / halte ich vor unnöthig/ dieſes alles noch einmahl zu widerholen/ ſondern will denjenigen/ dem daran gelegen / und es an Wiſſenſchafft dieſer nothwendigen Fundamenten annoch ermanglet (gleichwie ich Anfangs erinnert) zu fleiſſiger Erlernung derſelben ermahnet haben.

Schreite demnach zu denen Tonis oder Modis Muſicis. Es iſt aber zu wiſſen / daß Tonus dreyerley Significationes, oder Bedeutnuſſen habe. Dann erſtlich kan das Wörtlein Tonus genommen werden pro ſono, in welchen Verſtand Tonus ſo viel heiſſet/ als ein Hall/ oder Klang. v. g. Da man ſagt/ dieſes Inſtrument/ oder dieſe Geigen giebet einen annehmlichen Ton von ſich ꝛc. iſt es eben ſo viel geredt/ als es giebet einen annehmlichen Klang/ oder es klinget wohl.

Vor das andere iſt der Tonus in dem Erſten Tractat als ein Intervallum Muſicum alſo beſchrieben worden/ daß er ſeye vehemens Motus Vocis, oder eine ſtarcke Bewegung der Stimm in die Secund.

Drittens auf mein Vorhaben zu kommen / wird der Tonus genommen von einem Begriff mehrer Intervallorum, und in dieſem Verſtand alſo definirt. Tonus oder Modus Muſicus iſt eine gewiſſe Harmoniſche Art/ und Weis/ aus denen ſieben Muſicaliſchen Speciebus und Geſtalten der Octaven in Scala dura, und Naturali entſprungen. Unter dieſen ſieben Muſicaliſchen Speciebus werden die ſieben Claves, oder Muſicaliſche Schlüſſel verſtanden / dann ein jeder zween Modos oder Tonos in ſich enthält / nemlich einen Authenticum, und einen Plagalem, welche zuſammen genommen vierzehen Tonos an der

Zahl ausmachen wurden/wann ſie alle legitimi wären. Dieweilen aber das ♮ dur ex ſua natura keinen Tonum zu definiren/ und hervor zu bringen vermag/ werden nur zwölff legitimirt. Enthält demnach der Final Clavis, oder Schlüſſel D. in ſich Primum Tonum Authenticum, und ſecundum Plagalem. Der Clavis E. Tertium Authenticum, und Quartum Plagalem. Der Clavis F. Quintum Authenticum, und Sextum Plagalem. Der Clavis G. Septimum Authenticum, und Octavum Plagalem. Der Clavis A. den Nonum Authenticum, und Decimum Plagalem, und endlich der Clavis C. Undecimum Authenticum, und Decimum Plagalem. Aus dieſen zwölff Tonis werden dem Choral nur acht zugeeignet/nemlich der erſte und andere Ton vor den Final-Clavem D. Der dritte und vierdte vor das E. Der fünffte und ſechſte vor das F. So dann der ſiebende und achte vor das G. Der Figurat aber behält nicht allein dieſe acht Tonos, ſondern eignet ihme über dieſe noch zu den neundten und zehenden Ton, welche in dem Schlüſſel A begriffen/ wie auch den eilfften und zwölfften/ welche der Clavis C. in ſich enthält.

Das III. Capitel.

Von denen Tonis Pſalmorum.

DAmit ich dann die Tonos Chorales (von welchen ich hiemit den Anfang mache/) nicht untereinander confundire / muß ich zuvor die Antiphonas von denen Pſalmis (mit welchen ſie ſonſt ihre Connexion haben/) abſondern/ annebens zwiſchen beyden einen Unterſchied (welcher ſich der Final-Noten halber zuweilen ereignet/) zeigen/ und vor Augen legen.

Es iſt nemlich ex modo recitandi Divini Officii bekandt/ daß die Antiphona jedesmahl ſeinem angehörigen Pſalmen vorgehe/und nachdeme der Pſalm vollendet/ ſich eben dieſe Antiphona wiederum repetire. Weilen demnach der Pſalm in der Antiphon eingeſchloſſen/iſt immer das Contentum, dieſe/ die Antiphona aber das Continens, als welche den Tonum, ſowohl Anfangs durch ſein Final, und erſte Noten der Differenz (wie aus meinen Fundamentis bekandt/) als nach vollendten Pſalmen abermahl durch ſein Final-Noten zu erkennen gibt. Nam in fine videbitur, cujus Toni? Zumahlen aber die Differentiæ Pſalmorum, zuweilen anderſt auslaſſen / als ihre Antiphonæ, zeiget ſich ja alsdann zwiſchen beyden/ ratione Notæ Finalis, ein Unterſchied.

Entſtehet alſo vor das erſte die Frag/wenn ein Organiſt zu einen Pſalm/ deſſen Differenz anderſt auslässet / weder die Antiphona (als etwan zu einen Magnificat Quinti Toni) mit der Orgel zu reſpondiren/und die Verſetten alternatim abzuſchlagen hat/ ob er ſich wegen der Final-Cadenz dem Tono des Pſalmen/ oder der darzu gehörigen Antiphon conformiren ſolle?

Nicht wenig ſind der Meinung/man müſſe ſich dißfalls nach dem Final der Antiphon reguliren/vorgebende/ alſo ſeye es der Brauch/ und das Final der Antiphon mache den Ton aus.

Ehe und bevor ich dieſe Quæſtion decidire/muß ich erklären/was Reſpondiren ſeye. Sage demnach/dieſes Verbum heiſſe in ſich ſelbſt nichts anders/als antworten/oder (beſſer auf mein Vorhaben zu kommen) mit deme/ was immediatè vorher gangen / zuſtimmen. Dieweilen dann in dem obangeregten Magnificat Quinti Toni die Verſus ſich in dem A enden / und der Organiſt nachmahlen mit der Orgel / etwan in Feſtis duplicibus, darauf und darzwiſchen reſpondiret/ will es ſich ja geziemen/ daß er mit dem Final des abgeſungenen Verſus übereins ſtimme/und ſeine Verſettos auch in dem A. per Cadentiam Finalem ſecundariam (wie es das Final dieſes Toni erfordert) ende / dann ſonſt wurde das Reſpondiren nicht verificiret. Jedoch/was den letzten Verſ. Sicut erat &c. anbelanget/ kan man nach ſelbigen mit der Orgel pro Finali nach Belieben entweder in dem A (wie ich erſt angemercket/) oder in dem F auslaſſen / dann es ſind beyde recht. In dem A zwar/ dieweilen man annoch auf den letzten Vers reſpondiret; in dem F aber/ dieweilen die Antiphon Quinti Toni auch in dem F ſich endet/und die Orgel dißmahl pro Fine zugleich die

Stell

Stell der Antiphonæ vertritt. Deazwegen ich dieſe letztere Weis zu reſpondiren vor beſſer erachte, weder die obige/ damit der Tonus dem Final der Antiphon gemäß/ recht beſchloſſen werde.

Dieſe iſt demnach die rechte Weis mit der Orgel zu denen Pſalmen zu interludiren/ es mag im übrigen an etlichen Orten der Brauch ſeyn/ wie er wolle. Dann ein anders iſt ein Brauch/ ein anders ein Mißbrauch. Die gute Gebräuch (wie ich dann auch ſchon in manchen Stifftern und Clöſtern die rechte Weis mit der Orgel dißfalls zu reſpondiren geſehen und gehöret habe/) ſolle man einführen/ und erhalten; die Mißbräuch herentgegen abthun/ und verwerffen.

Es ſind auch diejenige nicht recht daran/ welche eben dieſen fünfften Tonum um ein Quart tieffer tranſponiren/ dieweilen er in ſeiner natürlichen Weis und Melodey dem Chor gantz anſtändig/ und bequemlich abzuſingen/ herentgegen in dem C (abſonderlich/ wann die Orgel im Chor-Ton einſtimmet/) ſo tieff und beſchwerlich iſt/ daß manche Tenor-Stimm (dann dieſer eigentlich das Choral-Geſang zuſtändig/) dieſe Tieffe ſchwerlich mit vollkommener Stimm erreichen kan; woraus dann nothwendig ein mattes/ ſchwaches/ und verdrießliches Geſang erfolgen muß.

Es wird auch von etlichen Organiſten der ſiebende Pſalm-Ton (welches ebenfalls nicht recht) in das d herunter cum tertia majori tranſponirt; indeme man doch dieſen Pſalm Ton gemeß mit der Tertia minori moduliren ſolle. Da heiſt es abermahl: Man reſpondiret auf die Antiphon &c. Und ich ſage abermahl. Das iſt nicht recht/ wie ſchon oben klar remonſtriret worden. Will demnach eine kurtze Unterweiſung geben/ und von dieſem Ton zwey regulirte Tranſpoſitiones vorſchreiben; Vorhero aber die Urſach anfügen/ warum/ und wann man ſich der Tranſpoſitionum gebrauchen müſſe.

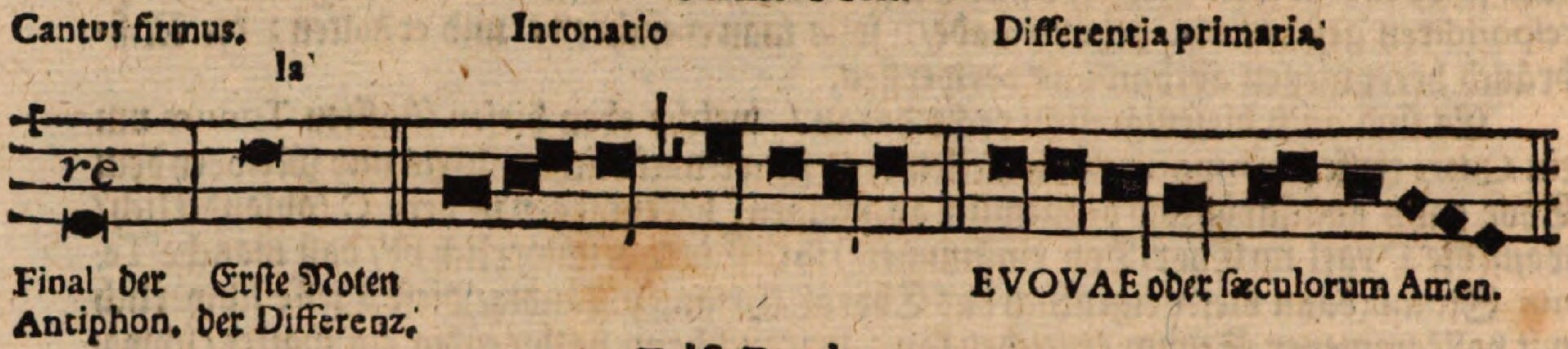
Es trägt ſich nemlich bißweilen zu/ daß ein Geſang in ſeinem natürlichen Schlüſſel entweder zu hoch/ oder zu tieff iſt/ und auf ſolche Weis nicht wohl/ und förmlich könne abgeſungen werden. Iſt alſo vonnöthen/ ein ſolches Geſang/ nach Geſtalt der Sachen/ entweder herunter/ oder hinauf in ſo weit zu verſetzen/ damit es alsdann bequemlich möge hinaus gebracht werden. Alldieweilen dann ſchon oben gemeldet worden/ daß der Tenor-Stimm das Choral-Geſang zum anſtändigſten; der ſiebende Ton aber in ſeinem natürlichen Sede (wie aus denen unt angeſetzten Exemplis zu erſehen/) vor den Tenor gar zu hoch/ und beſchwerlich/ iſt vonnöthen/ ſolchen herunter zu tranſponiren/ damit der Pſalm könne füglich proſequirt und abgeſungen werden. Zu dem Ende ſind zwey Tranſpoſitiones anſtändig/ und im Vorſchlag. Dann entweder kan die Antiphon ſamt ſeinem Pſalm-Ton in ein Quart herunter verſetzt/ oder (wann es gefälliger) gar um ein Quint tieffer tranſponirt werden. Gefällt das Erſtere/ ſo läſſet die Antiphon in dem D. der Pſalm aber (worzu der Organiſt zu reſpondiren hat/ der erſten Differënz gemäß) in dem E. aus. So dann die andere Tranſpoſition in die Quint herab anſtändiger/ endet ſich die Antiphon in dem C, der Pſalm aber in dem D.

Was dann insgemein die Wiſſenſchafft zu tranſponiren anbelanget/ wird nachgehends zum Beſchluß dieſes Tractats gelehret werden. Indeſſen aber/ damit ſowohl die Studioſi Compoſitionis, als Organiſten ſich erſehen können/ wie die acht Toni Pſalmorum zu tractiren/ zu tranſponiren/ und zu ſchlieſſen/ will ich hiemit erſtermeldte acht Tonos ſamt ihren Differenzen mit vier Stimmen/ und zwar alle in denen ordinari Schlüſſen (dergeſtalten ſie vielleicht bißhero noch nie geſehen worden/) in denen ſo genannten Falſis Bordonibus (das iſt/) den Cantum firmum in dem Tenor, mit dem Accompagnament der übrigen drey Stimmen vorſtellen/ mithin auch zeigen/ wie der andere und ſiebende Ton ſollen tranſponirt/ oder verſetzet werden.

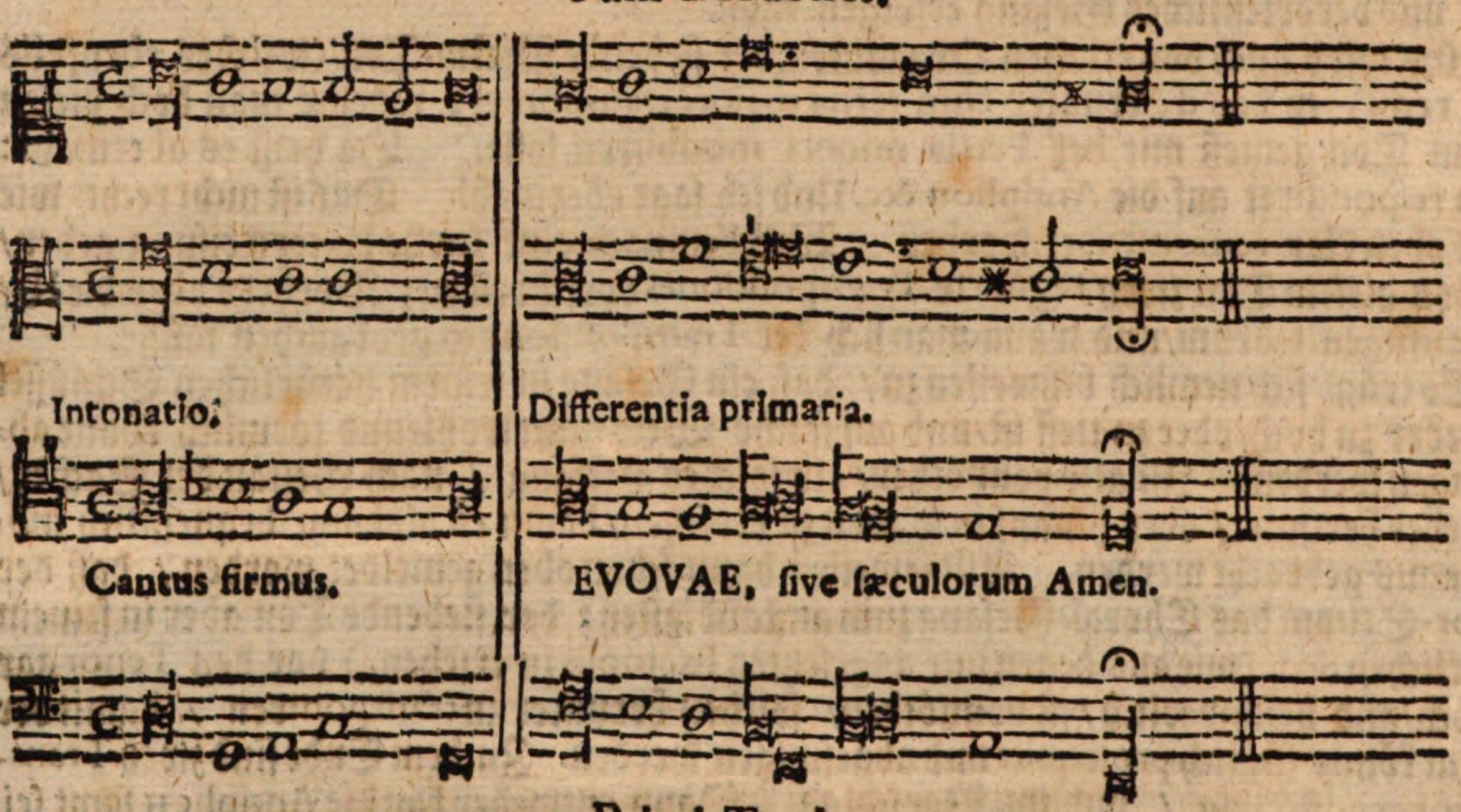
Das IV. Capitel.

In welchem die acht Toni Pſalmorum in falſis Bordonibus vorgeſtellet werden.

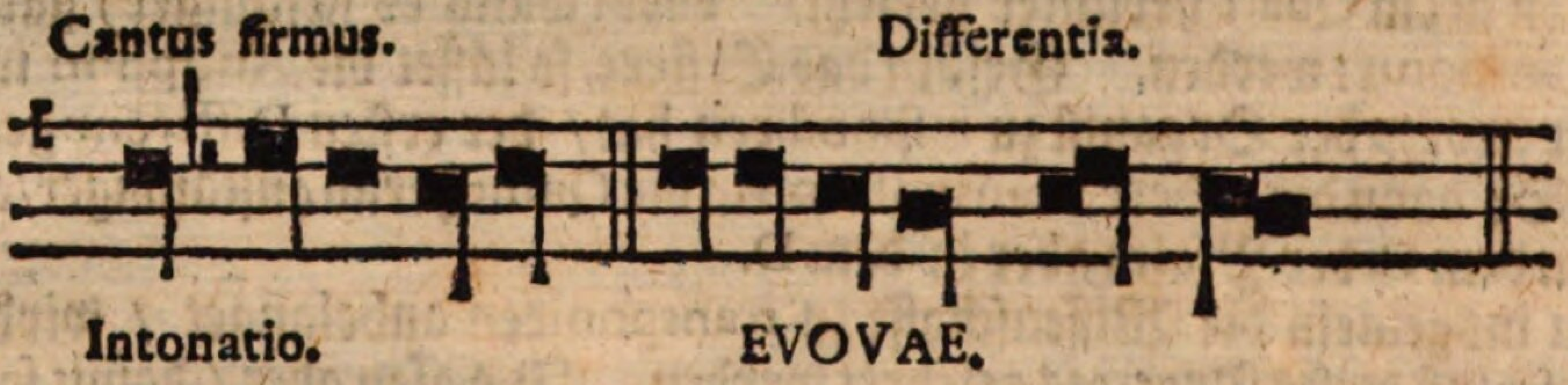
Primi Toni.

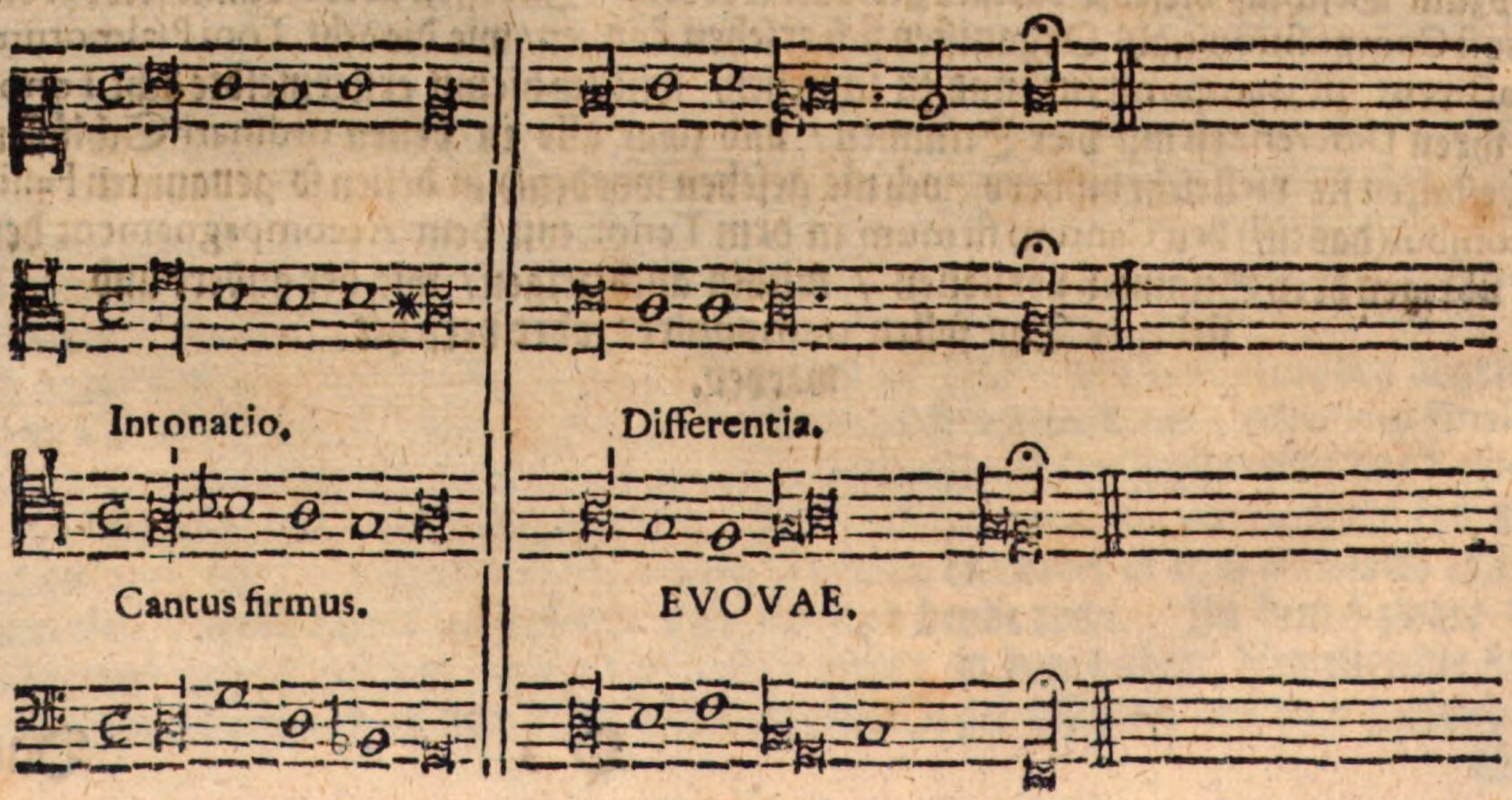


Falſi Bordones.

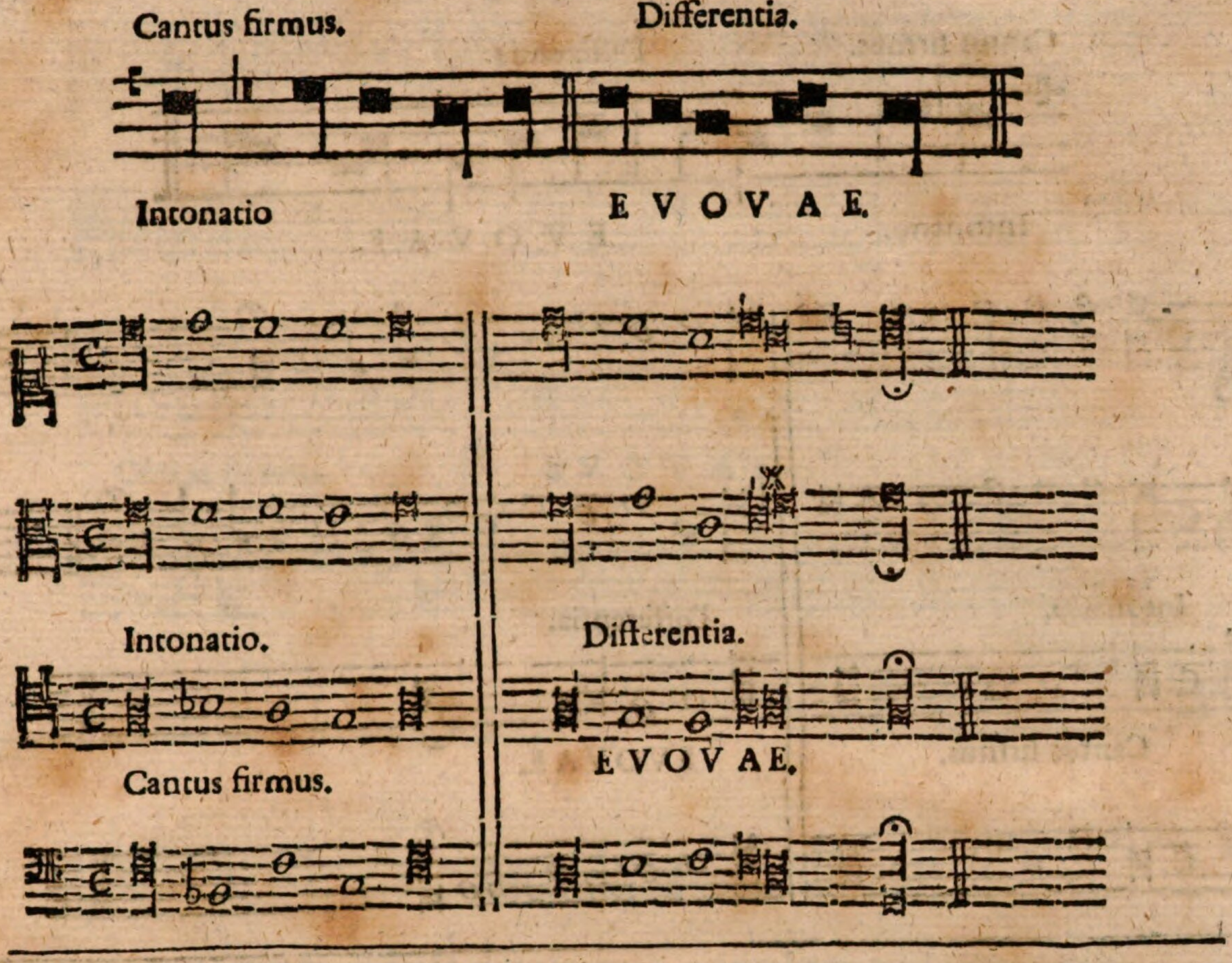


Primi Toni.

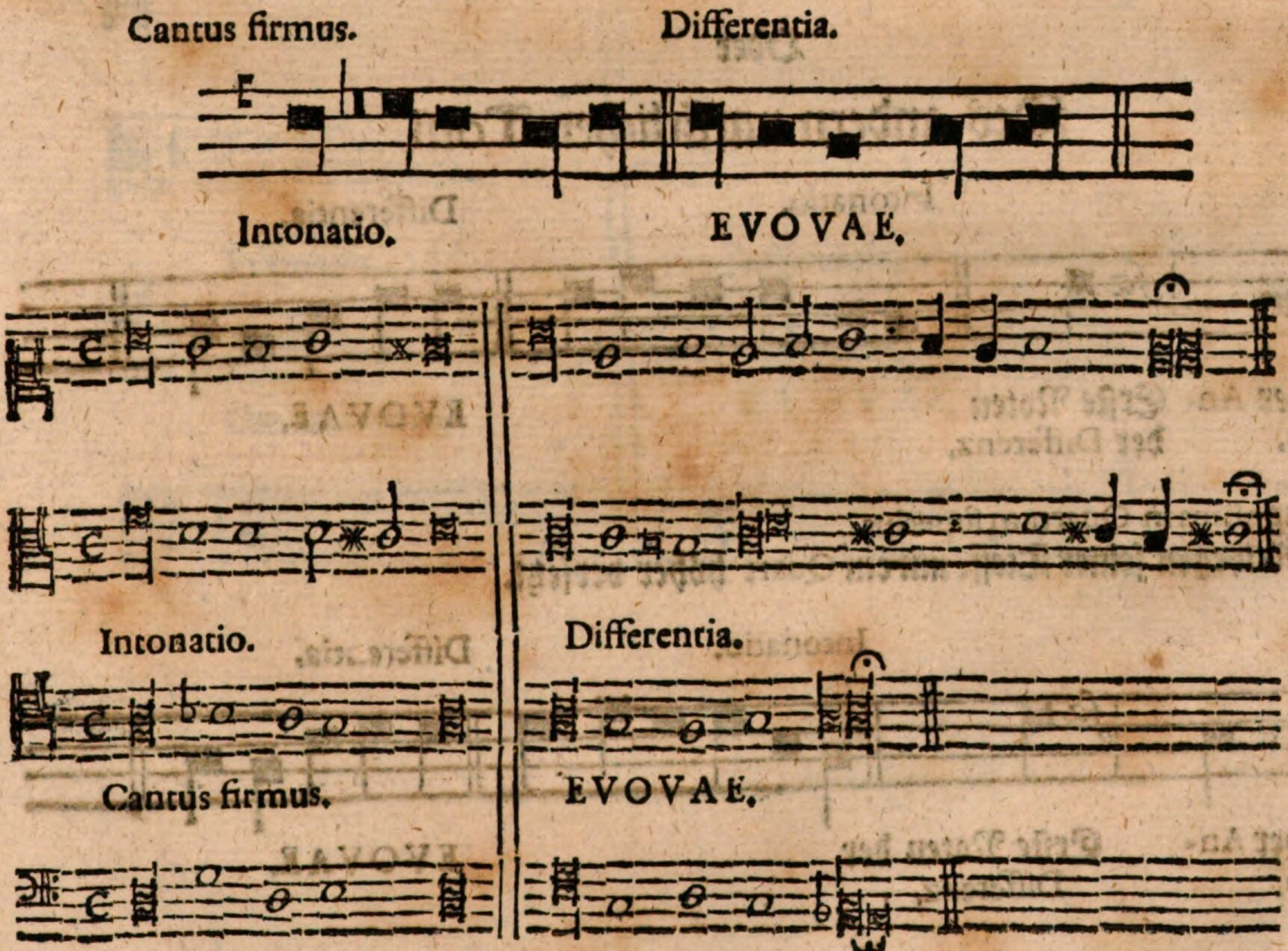




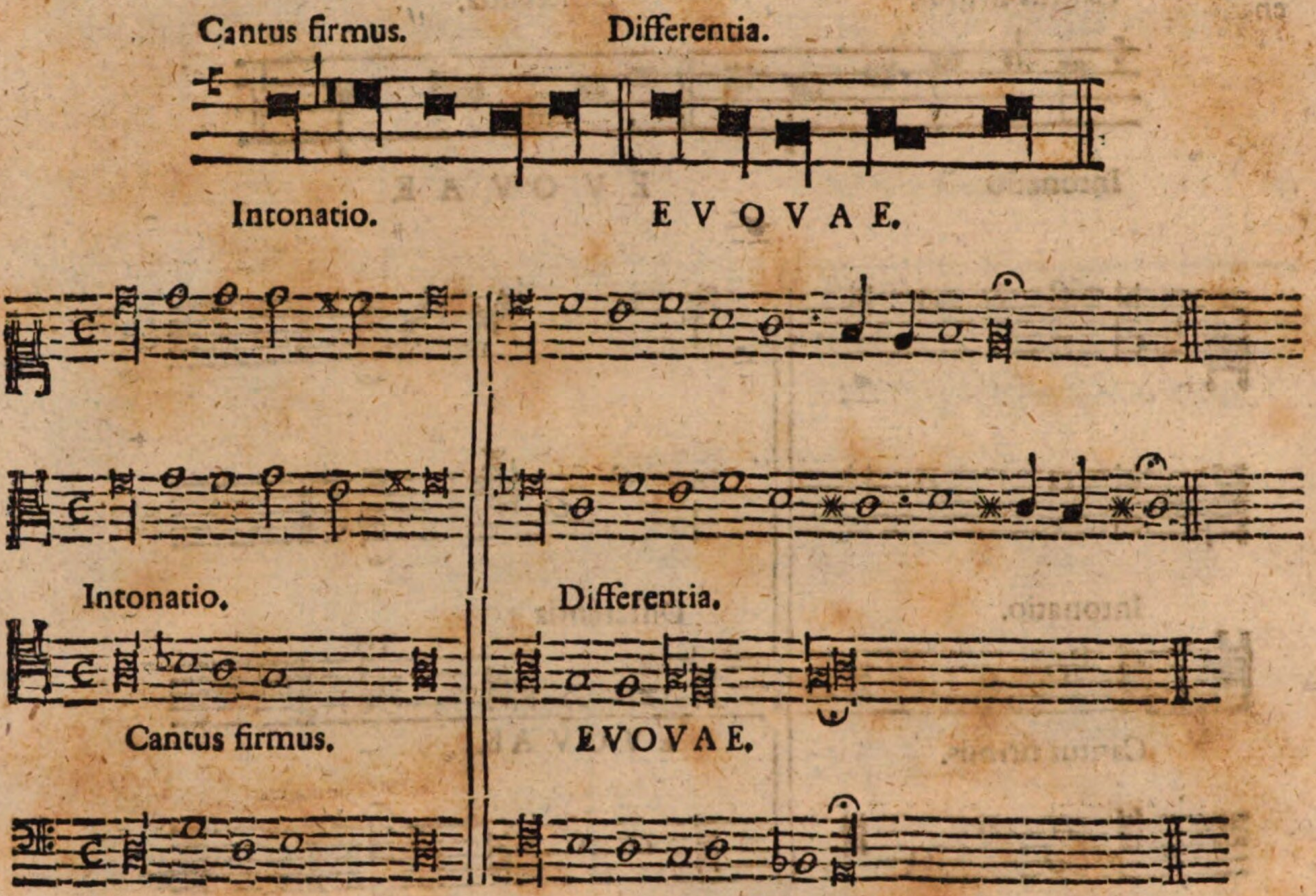
Primi Toni.



Primi Toni.



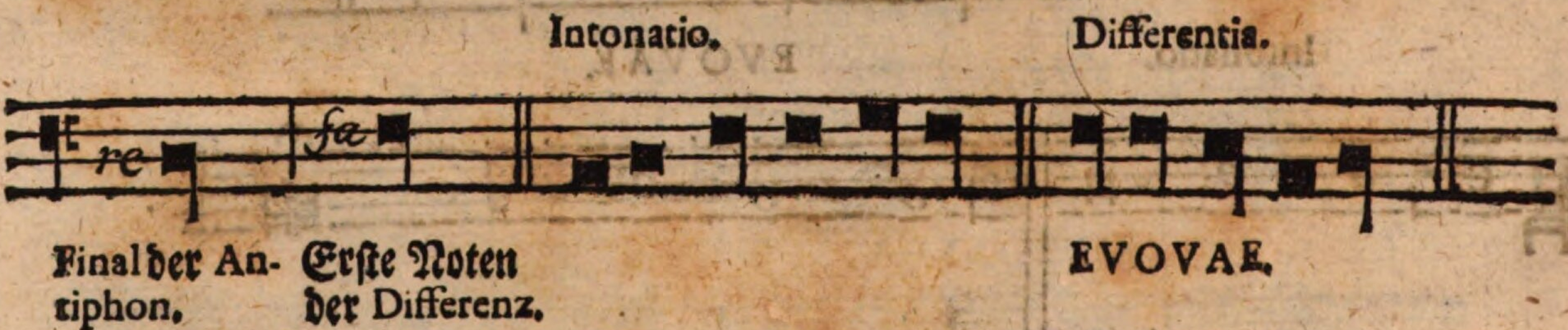
Primi Toni.



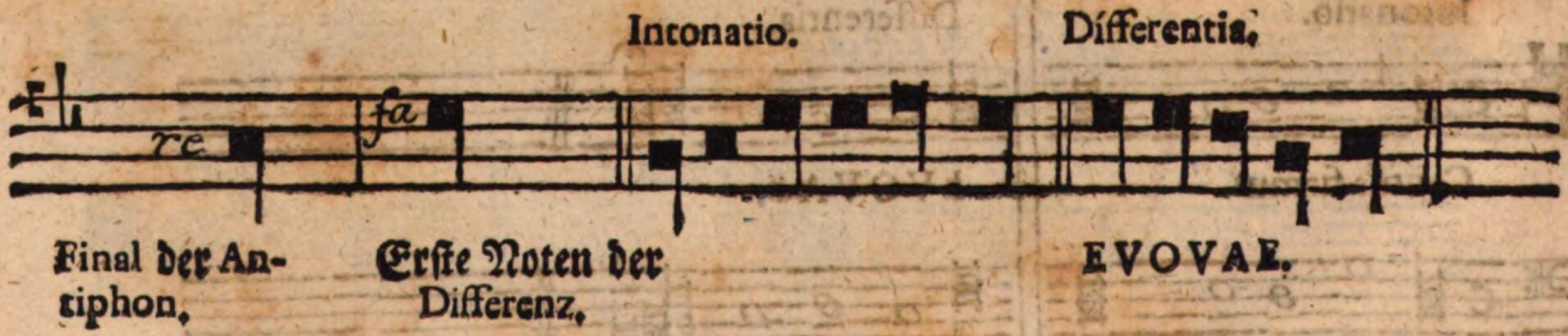
Secundi Toni Naturalis.

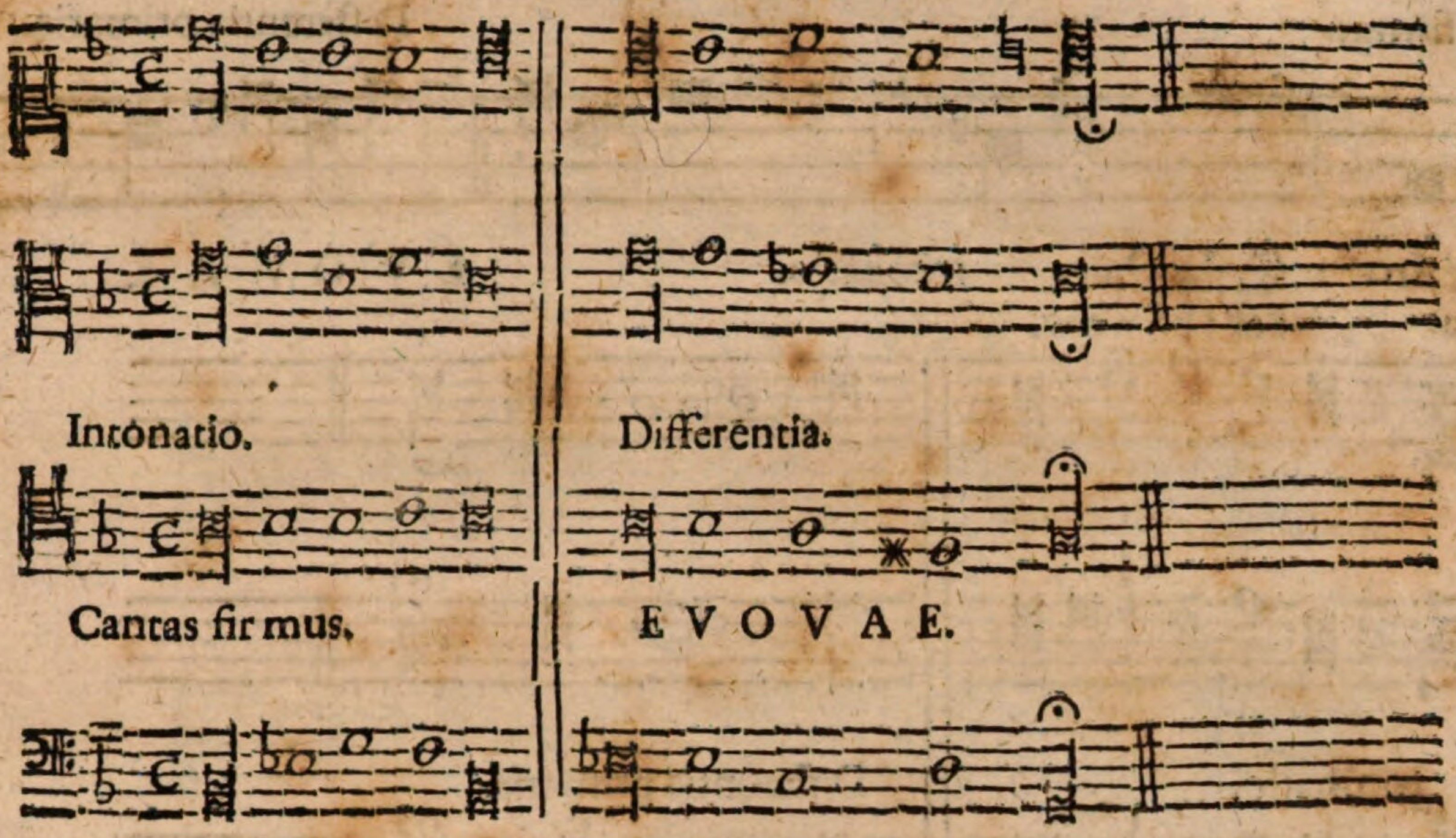
Oder

Des andern natürlichen Toni.

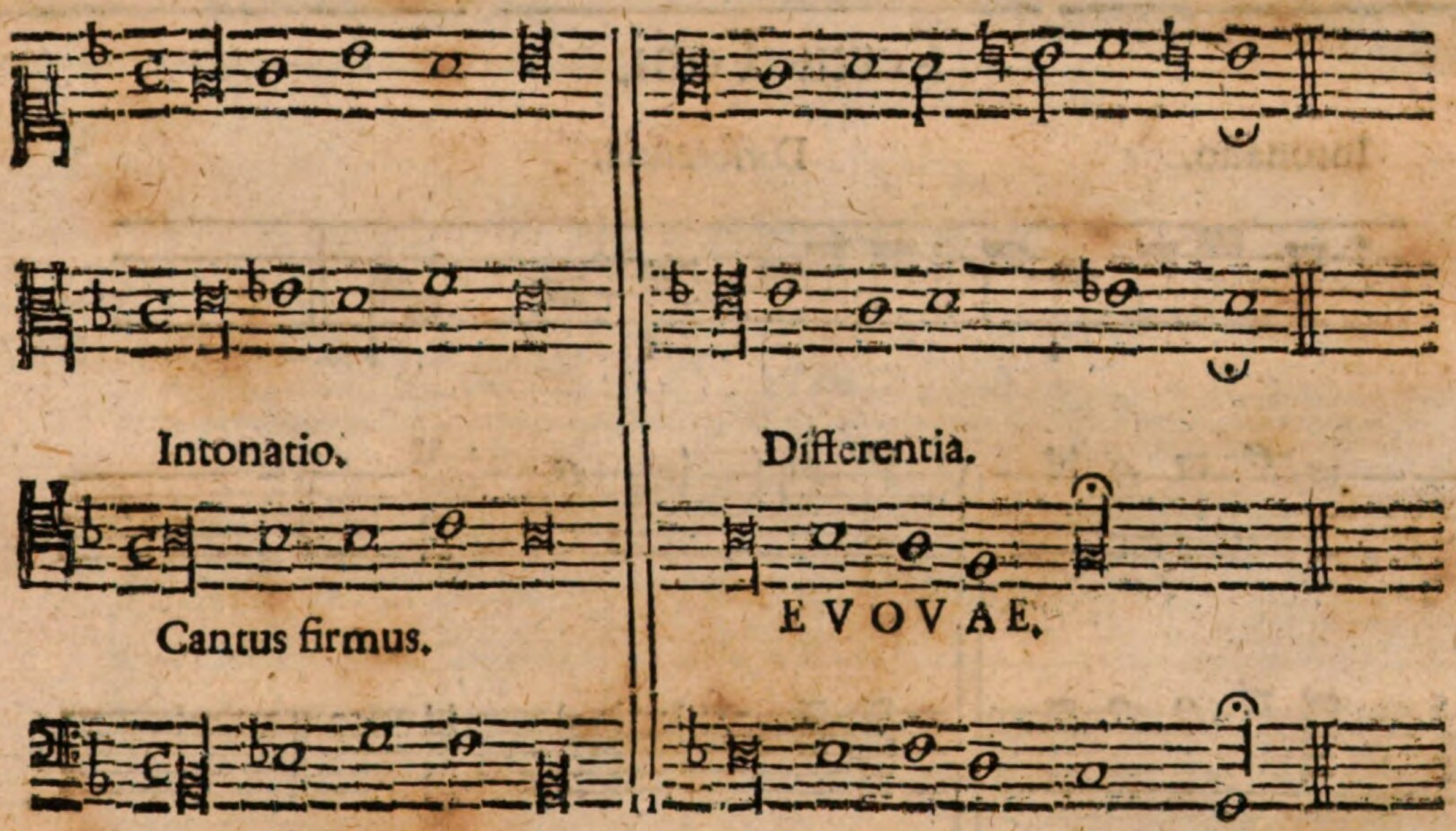


Transpoſitus in Quartam ſuperius
wird wegen ſeiner Tieffe um ein Quart höher verſetzt.

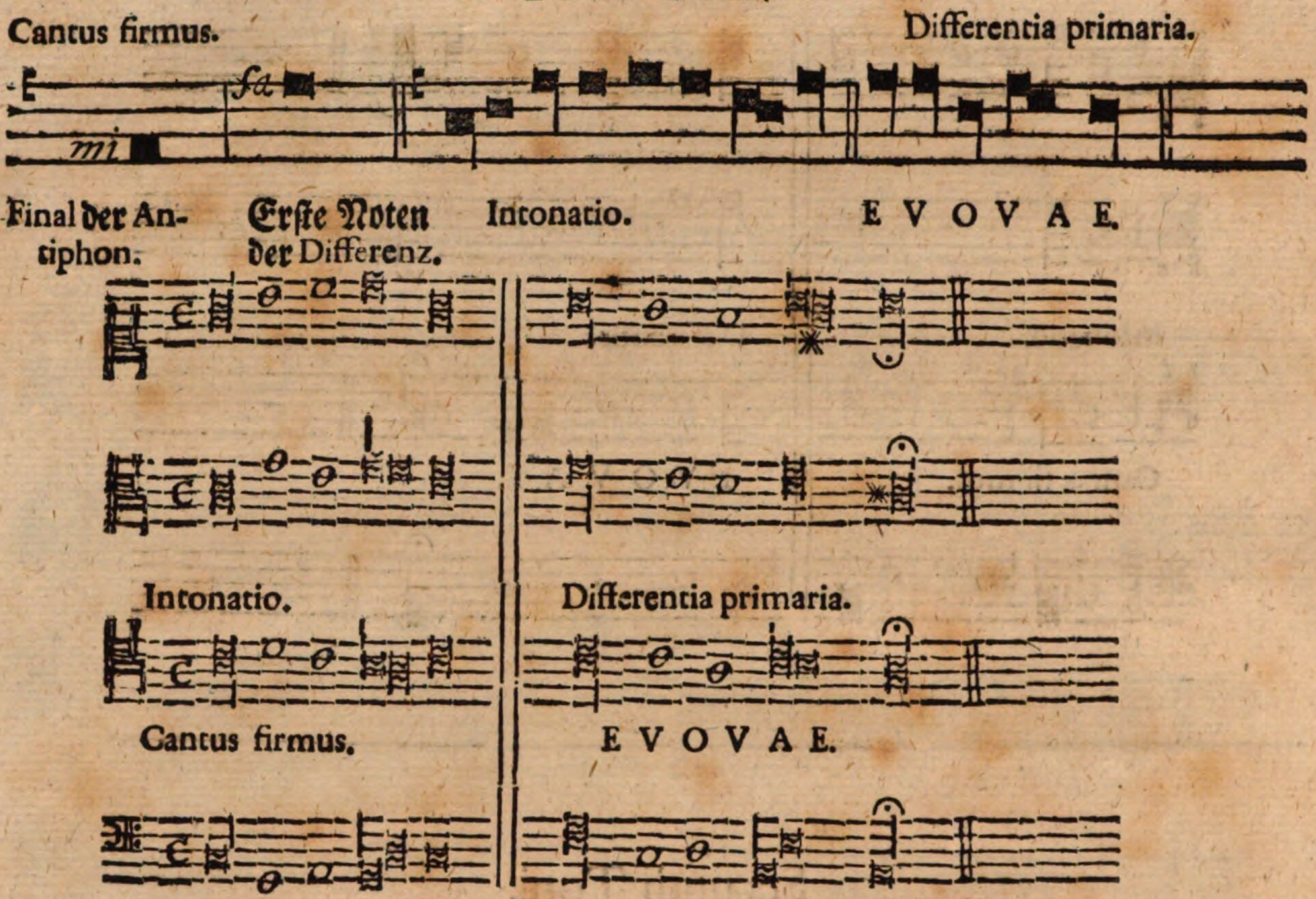




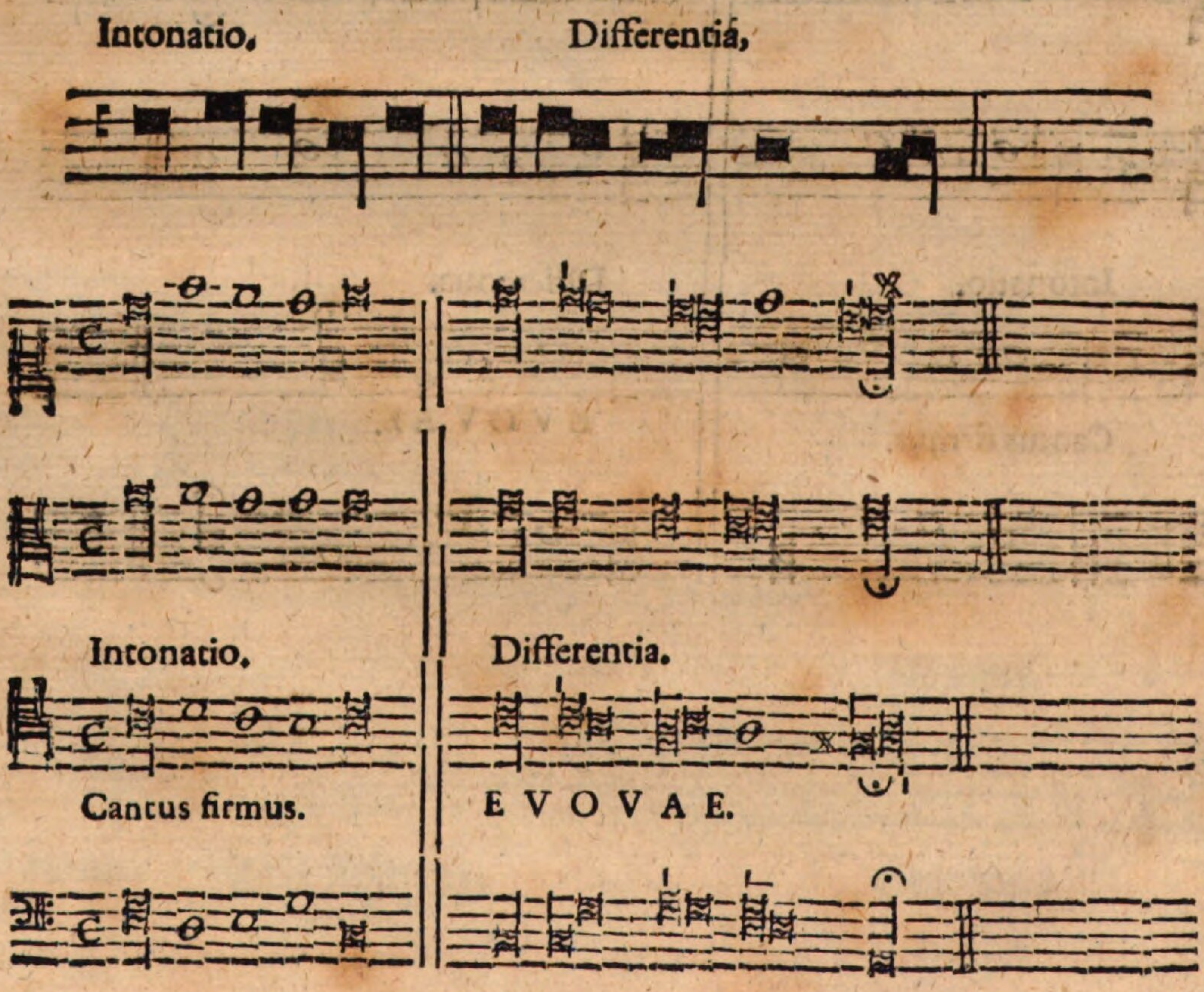
Secundi Toni.



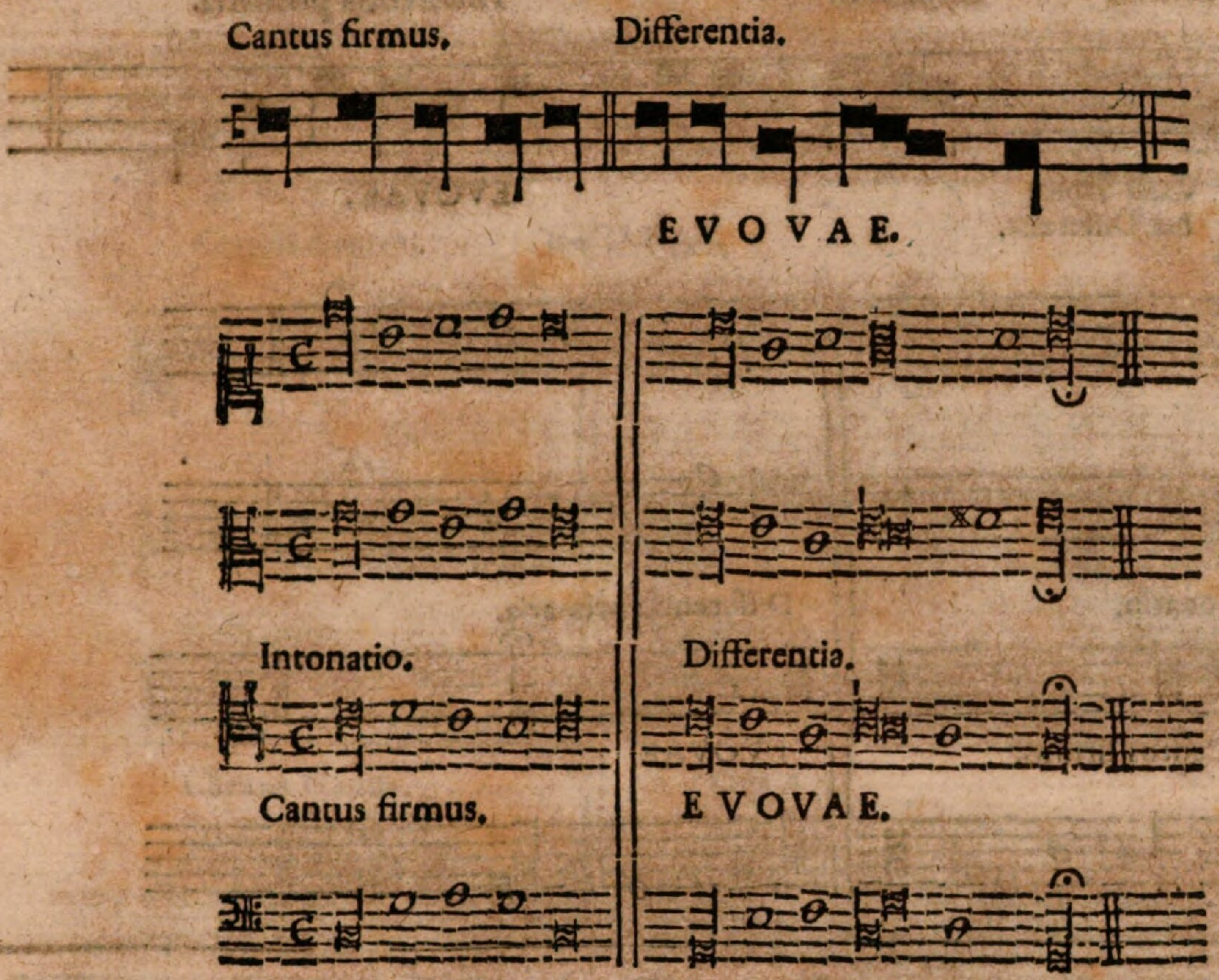
Tertii Toni.



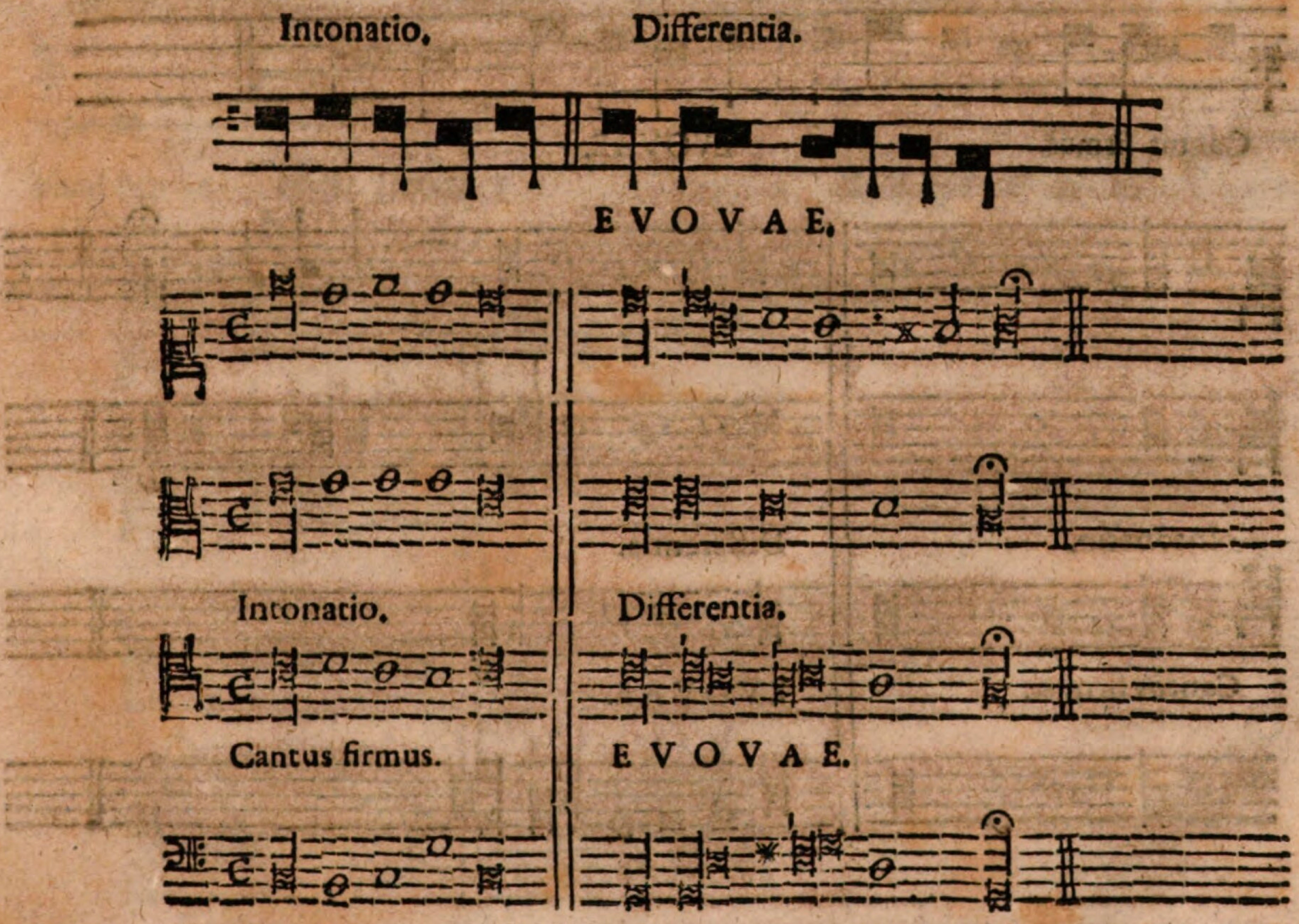
Tertii Toni.



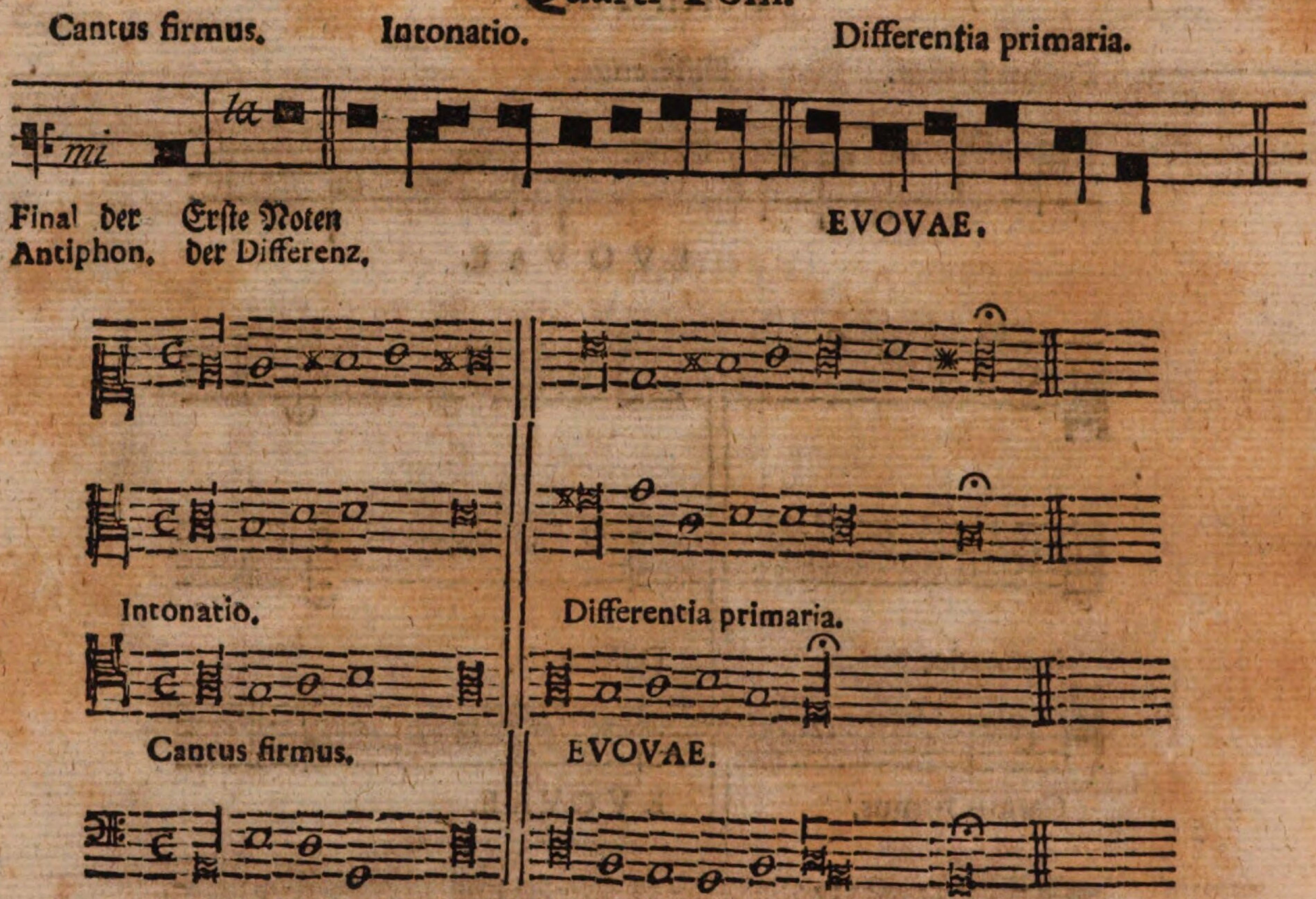
Tertii Tonii.



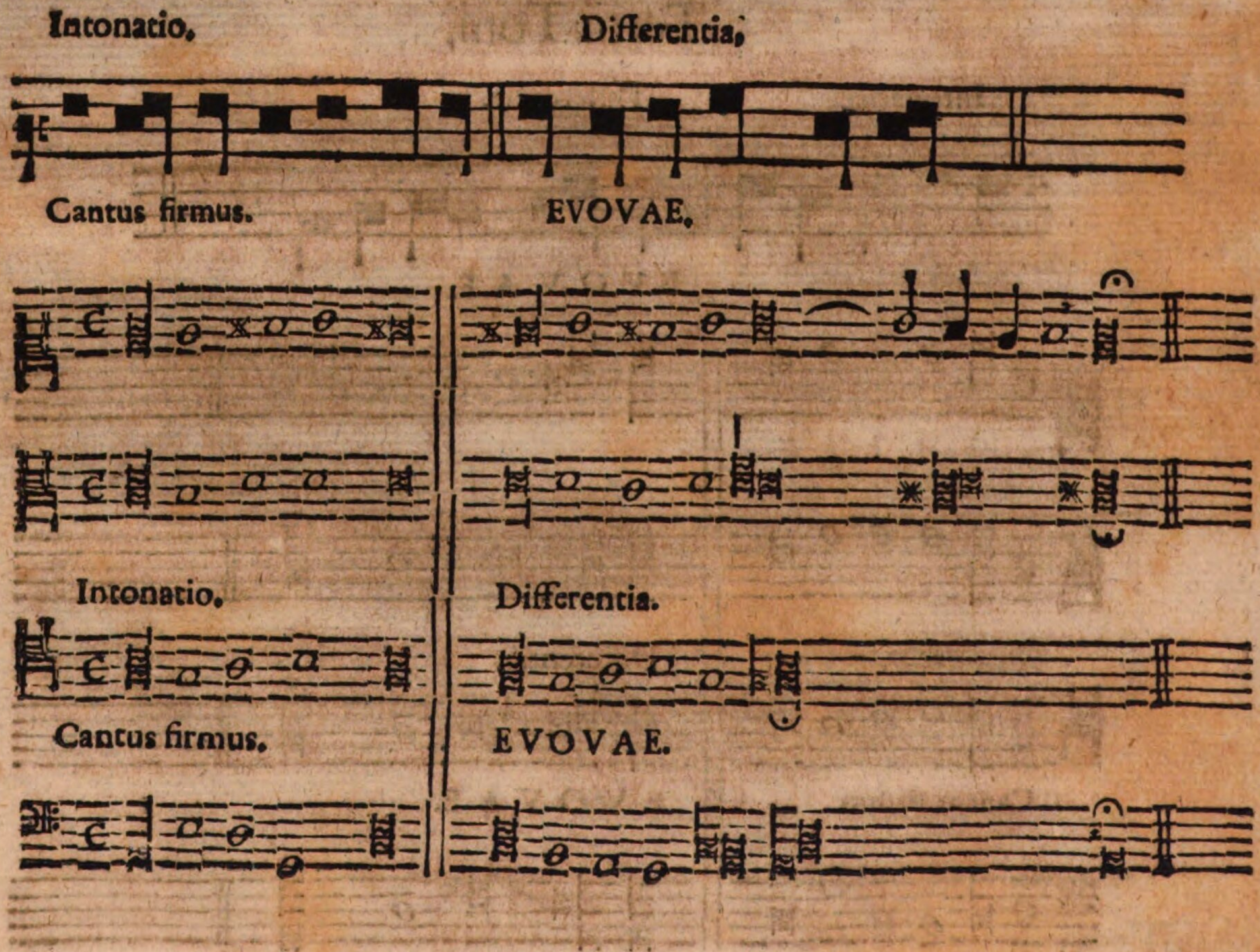
Tertii Toni.



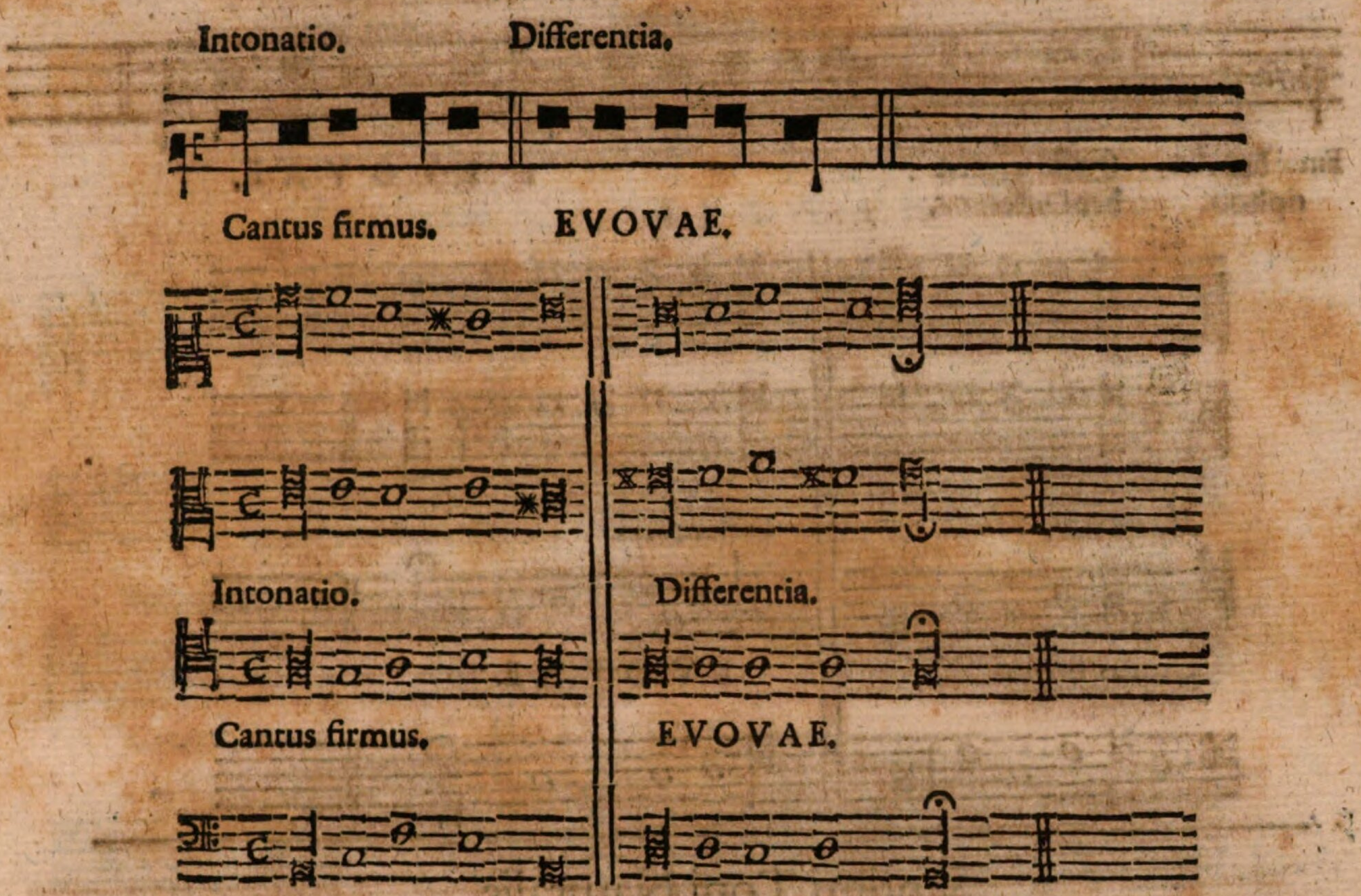
Quarti Toni.



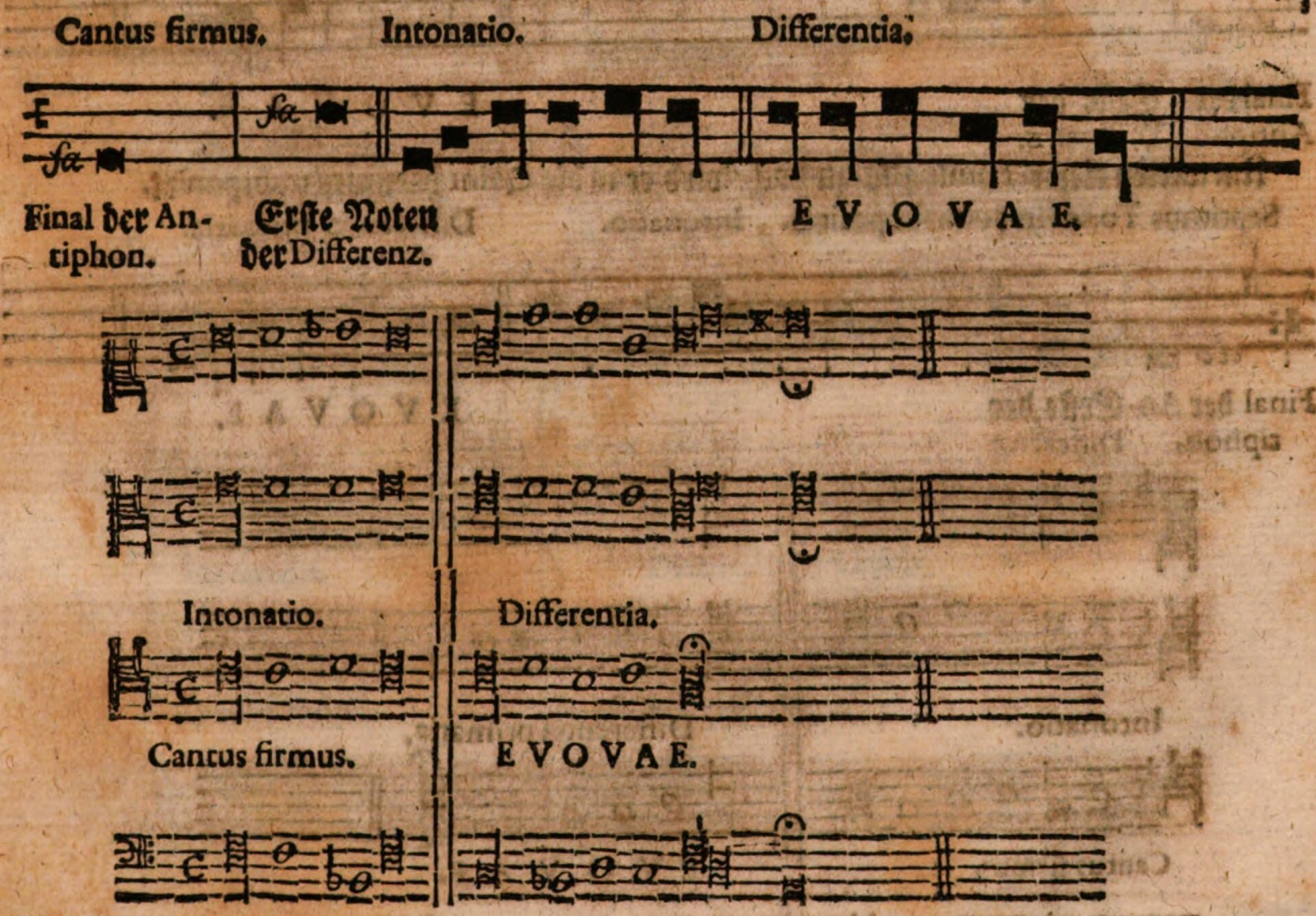
Quarti Toni.



Quarti Toni.

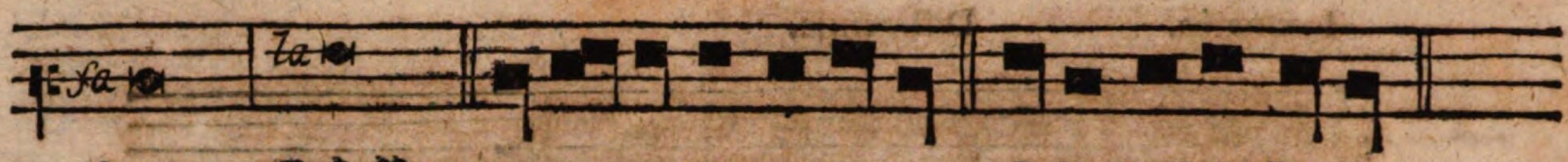


Quinti Toni.

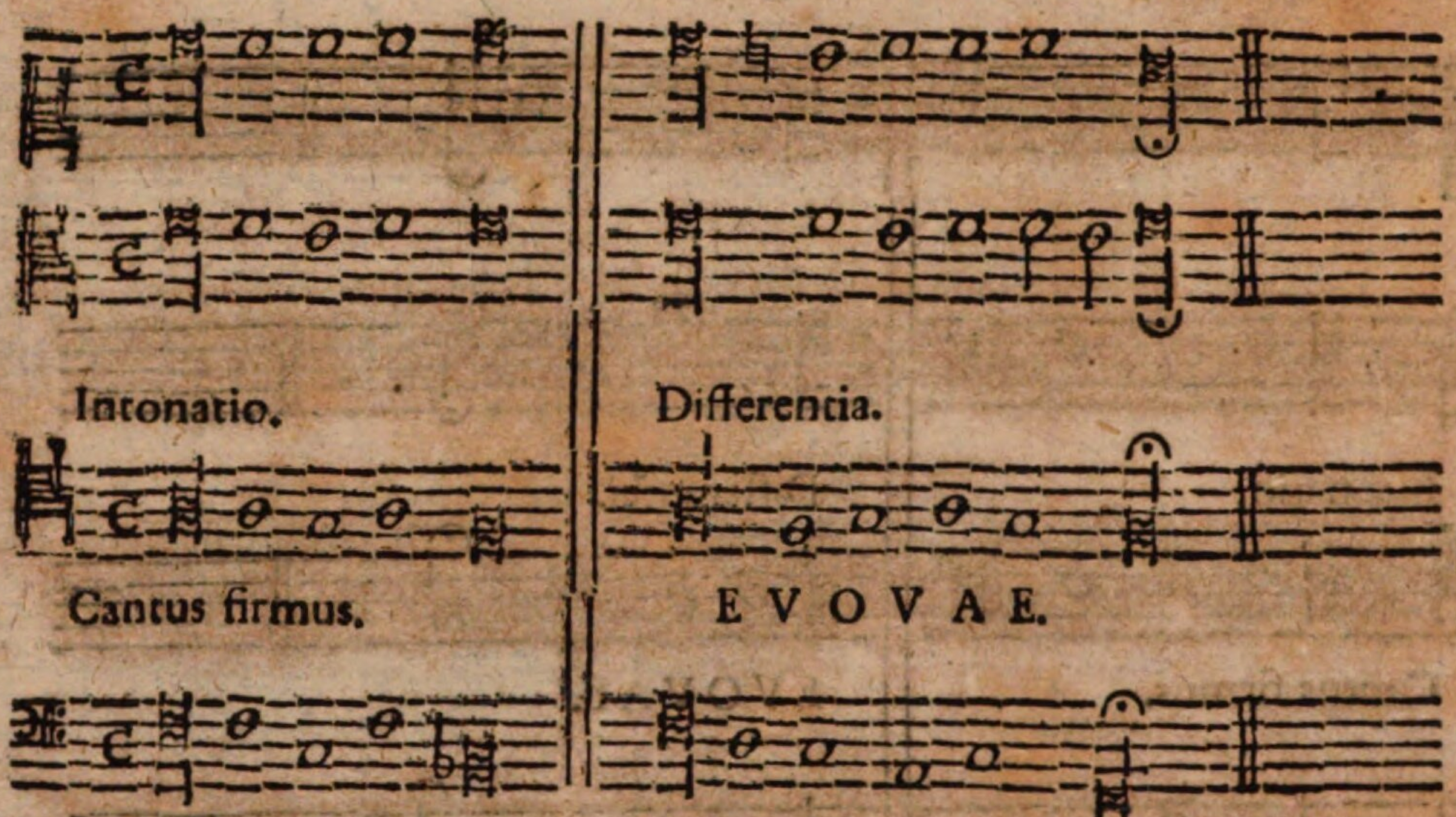


Sexti Toni.

Cantus firmus. Intonatio. Differentia.

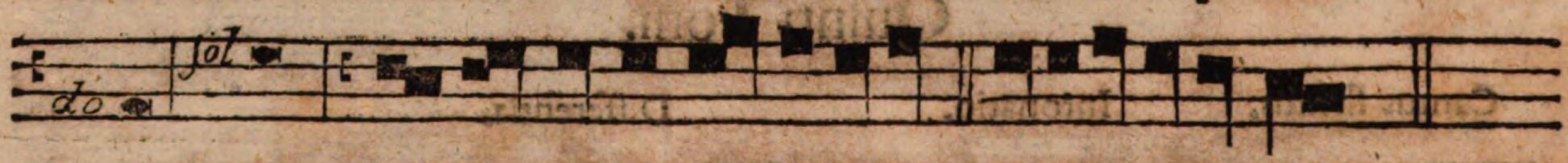


Final der Antiphon. Erſte Noten der Differenz. EVOVAE.



Septimi Toni Naturalis.

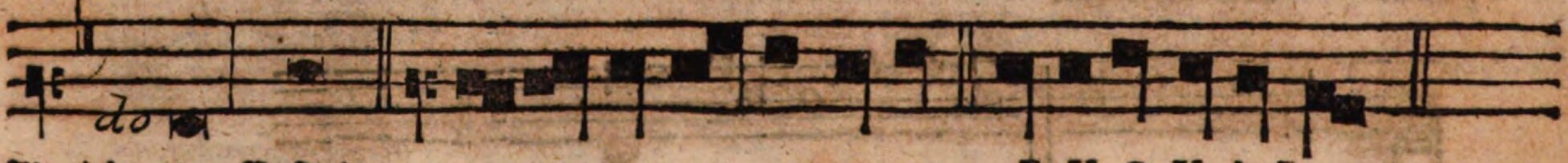
Cantus firmus. Intonatio. Differentia primaria.



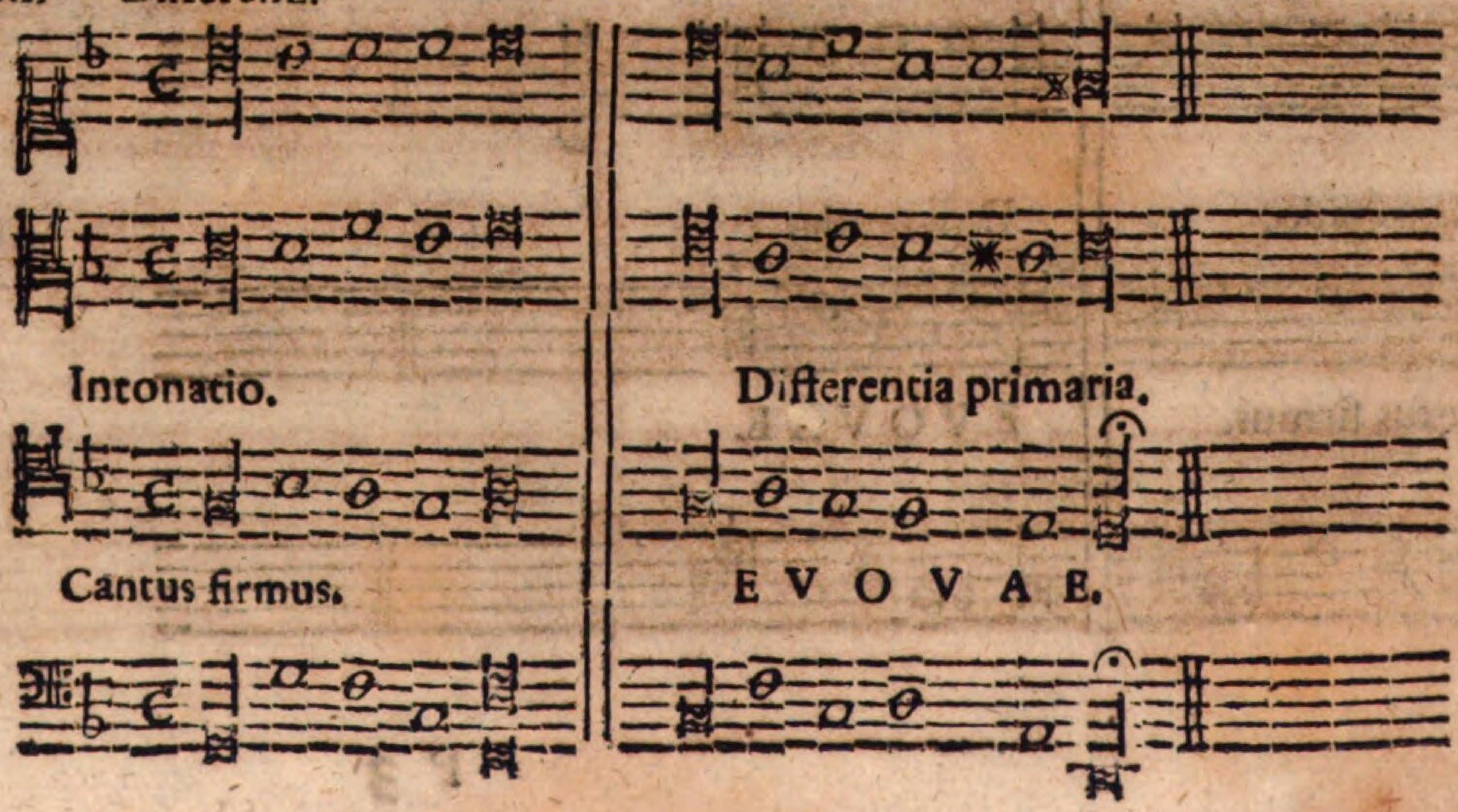
Final der Antiphon. Erſte der Differenz. EVOVAE.

Um weilen dieſer Tonus alſo zu hoch/wird er in die Quint herunter transponirt.

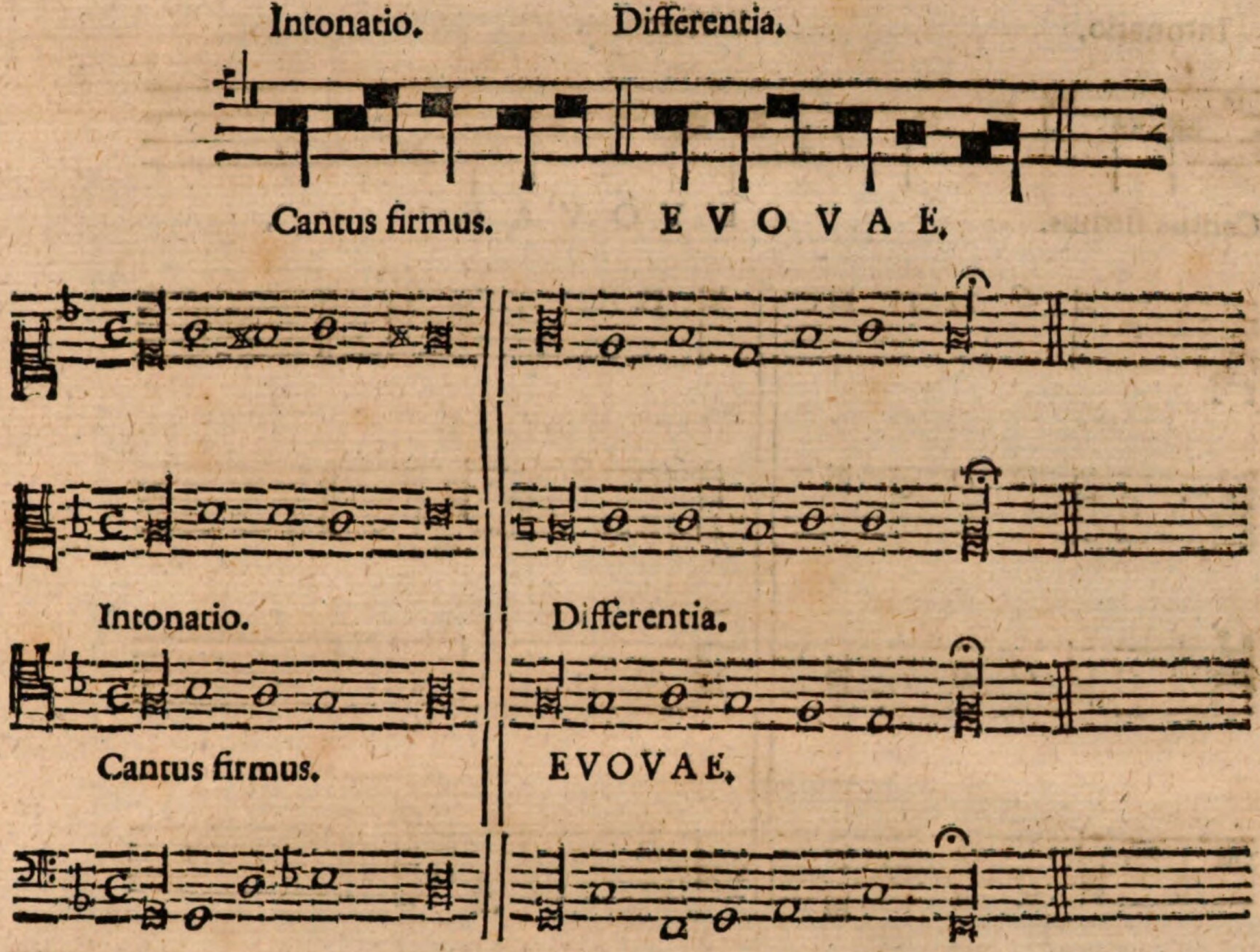
Septimus Tonus in 5tam ſubpoſitus. Intonatio. Differentia primaria.



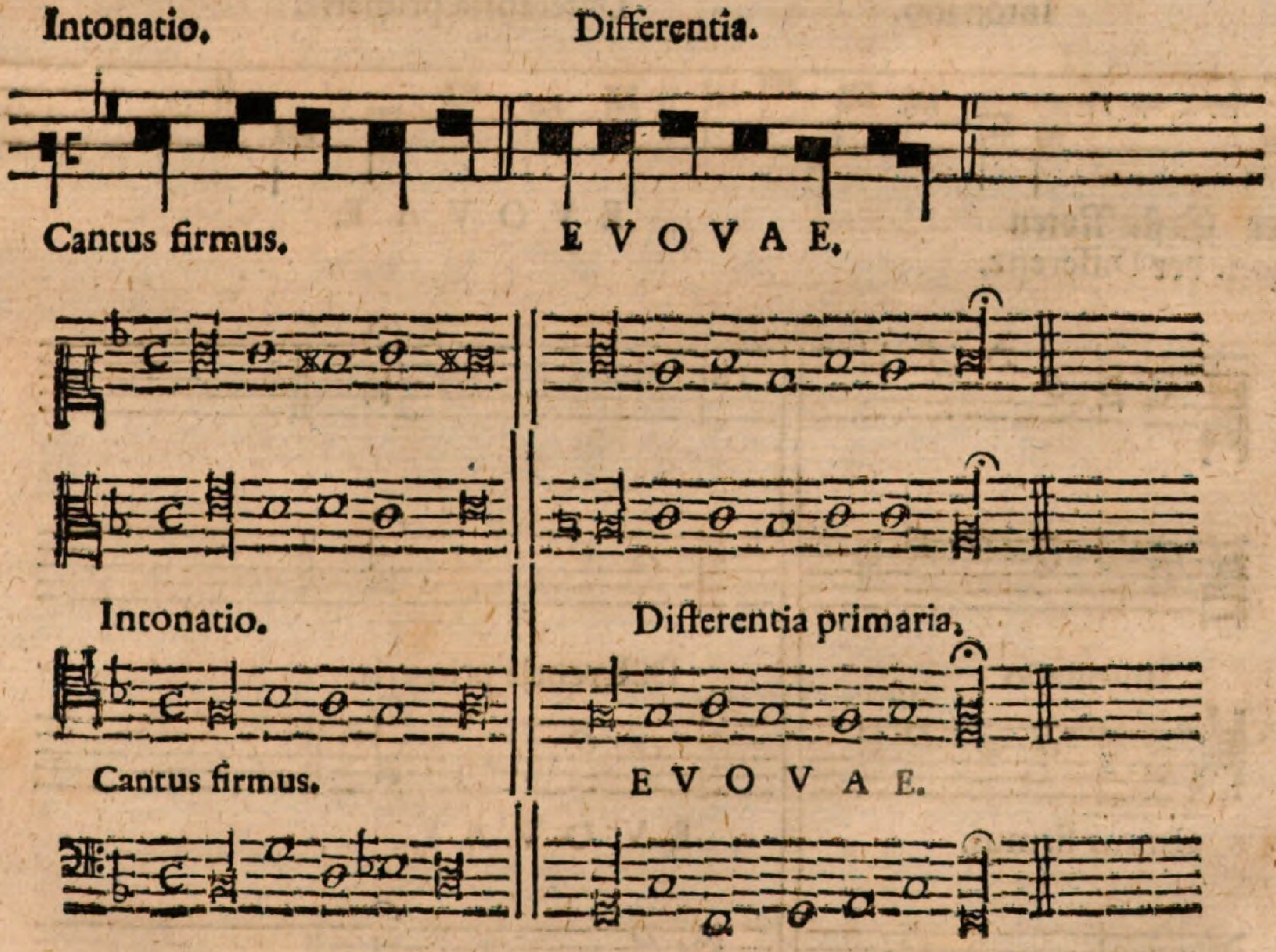
Final der Antiphon, Erſte der Differenz. EVOVAE.



Septimi Toni.



Septimi Toni.

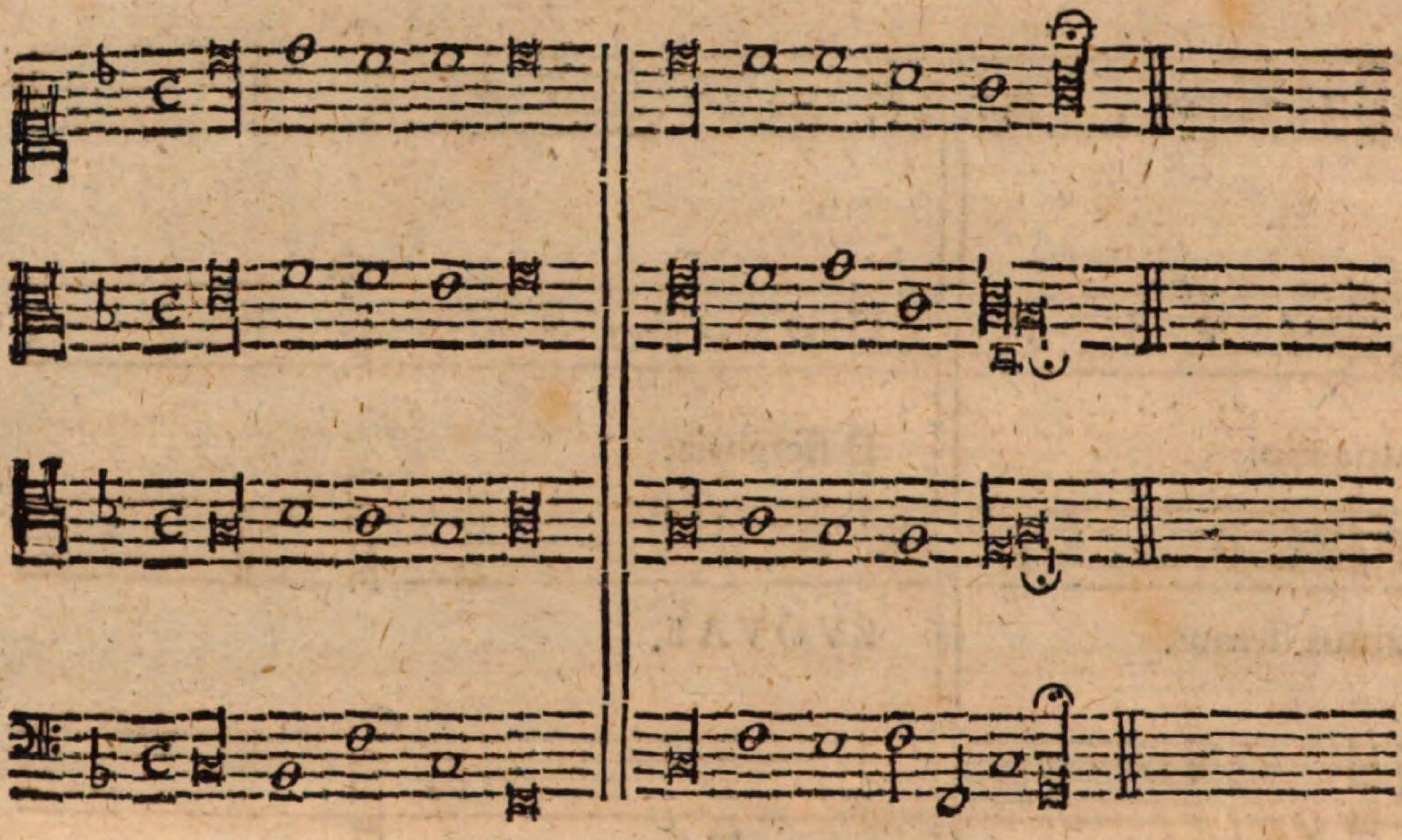


Septim

Septimi Toni.

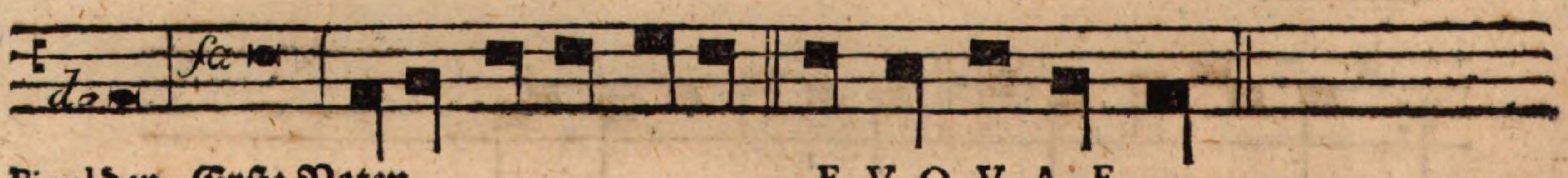
Intonatio. Differentia.

Cantus firmus. E V O V A E.

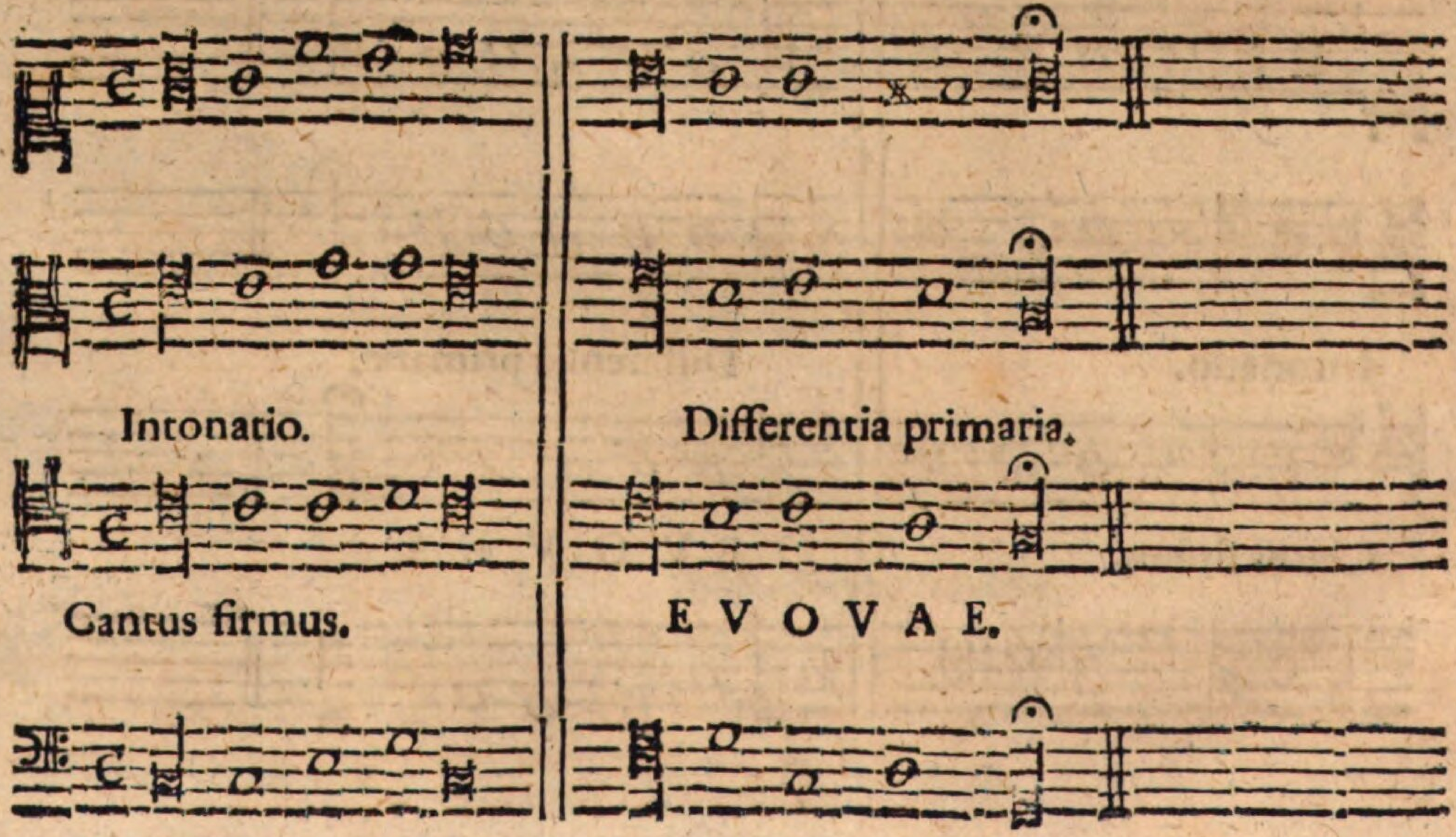


Octavi Toni.

Intonatio. Differentia primaria.

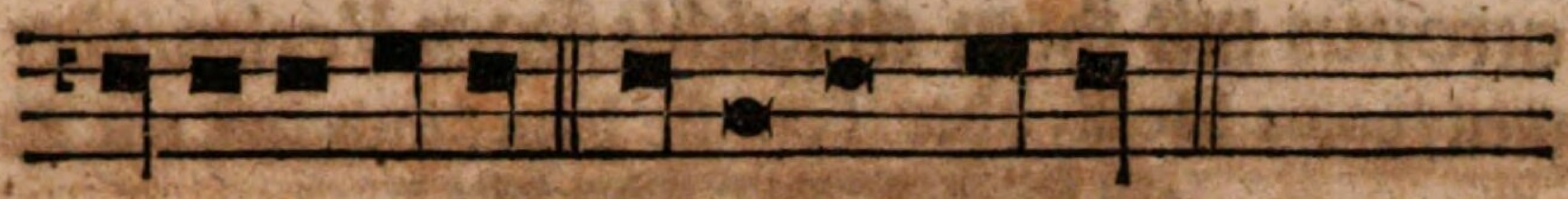


Final der Antiphon. Erſte Noten der Differenz. E V O V A E.

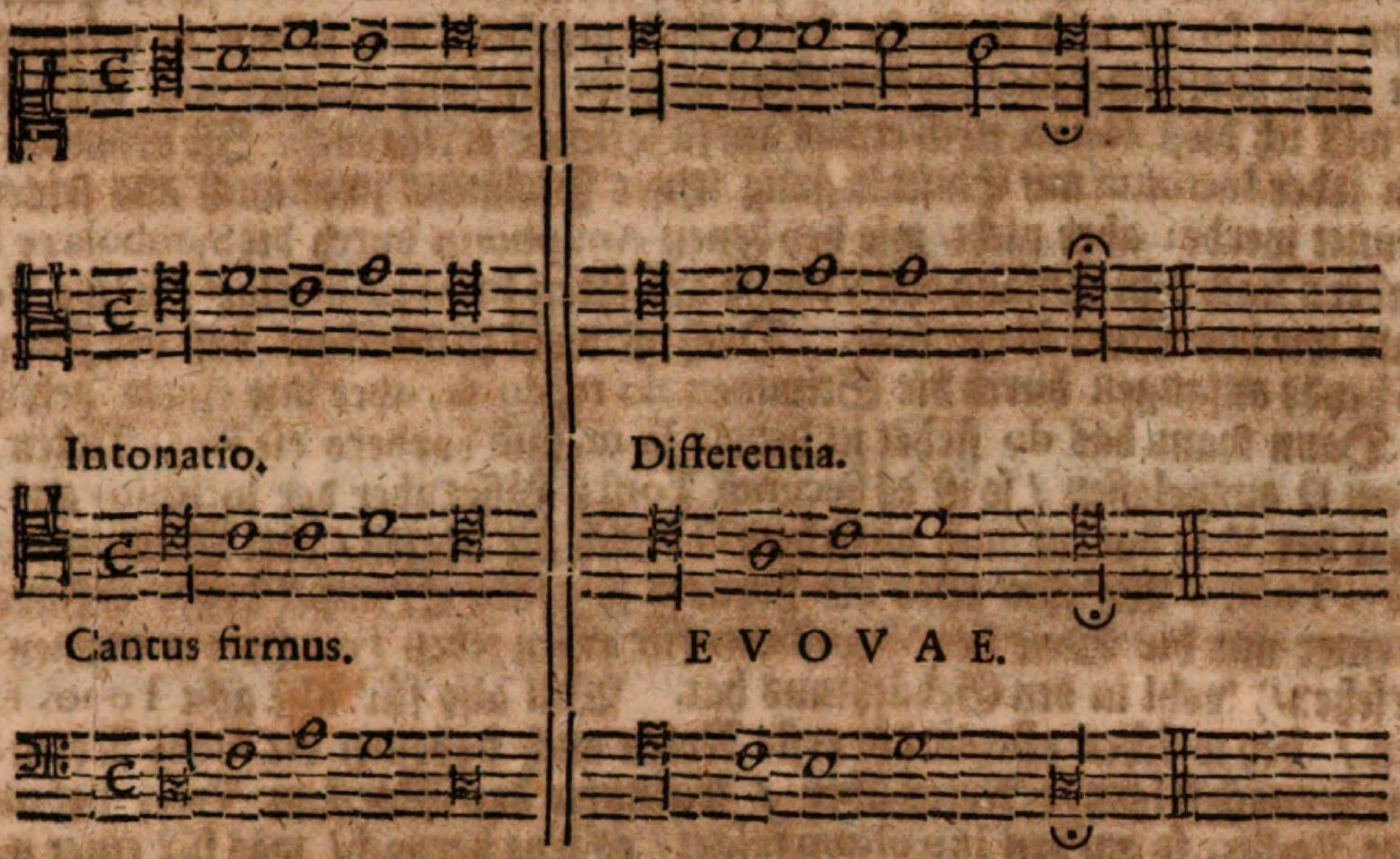


Octavi Toni.

Intonatio. Differentia.



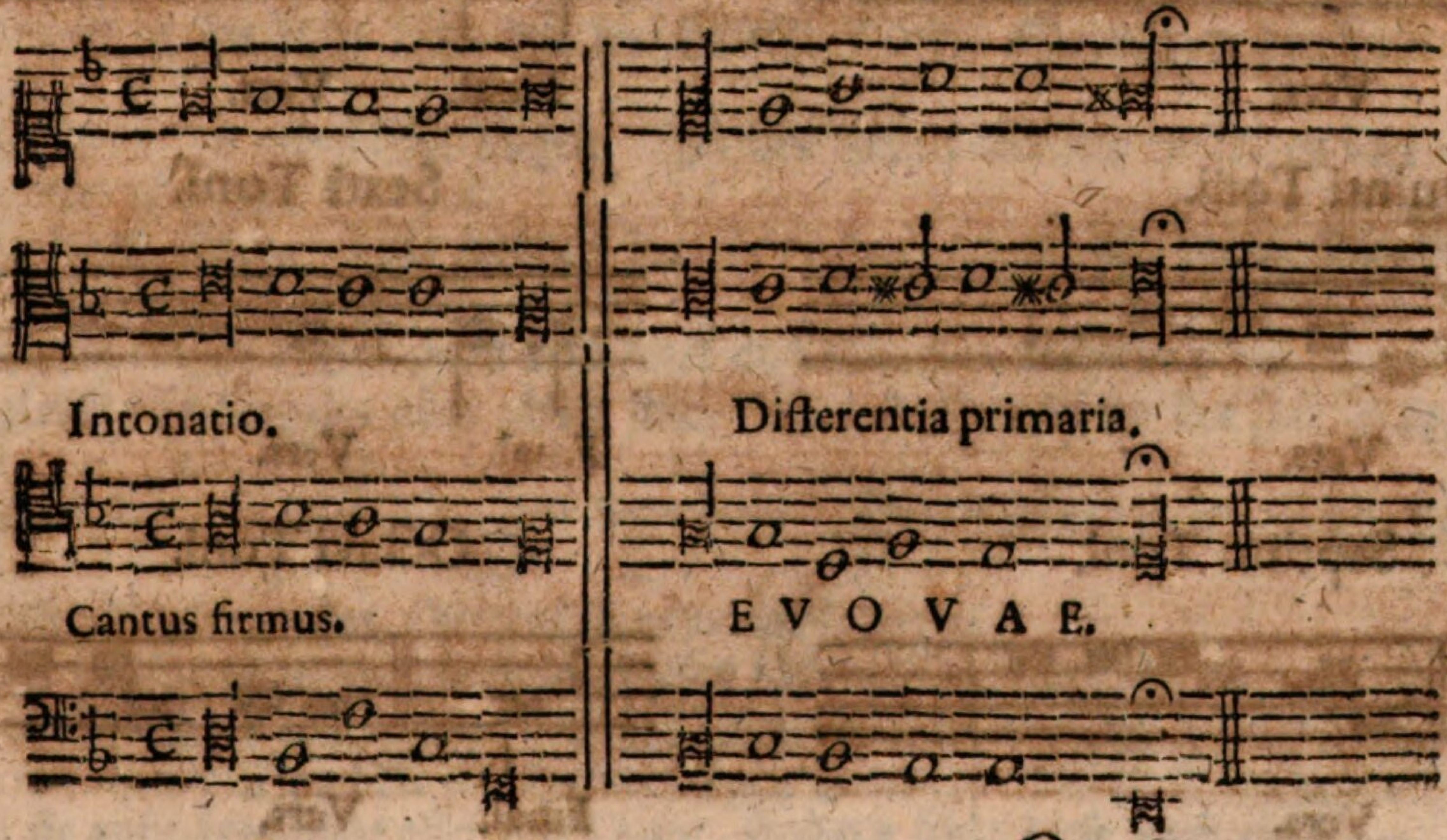
Cantus firmus. EVOVAE.



Neben dieſen regulirten acht Tonis Pſalmorum wird auch gefunden Tonus irregularis, welcher gantz und gar von denen Regeln der acht Tonen abweichet / und dahero irregularis genennet wird; wie dann iſt die Intonation und Differenz des Pſalms: In exitu Iſrael de Ægypto &c. dann die Antiphon dieſes Pſalms endet ſich in etlichen Pſalteriis in dem G. darauf die Intonation gleich anfänget in der Secund, nemlich in dem a, wie folgends zu erſehen.

Cantus firmus. Intonatio. Differentia.

Final-Noten der Antiph. In exi tu Iſ ra el de Ægypto. E V O V A E.
Nos qui vivimus.

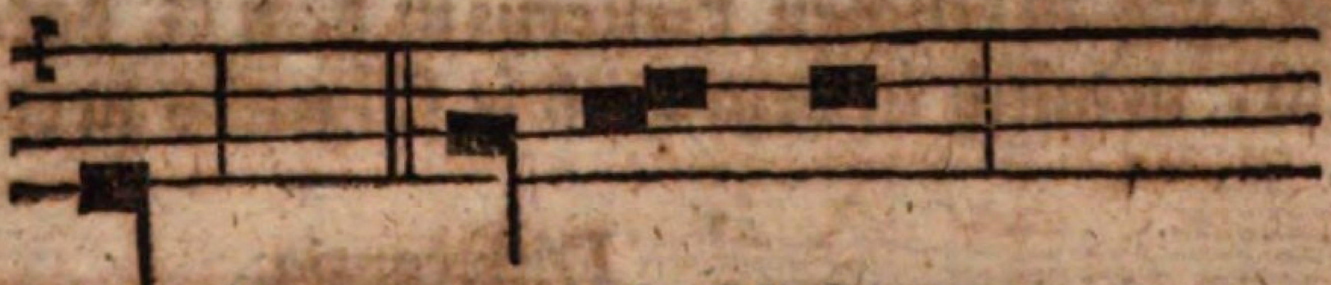


Das V. Capitel

Wie die Introitus mit ihren eingeſchloſſenen Verſen/oder Pſalmis zu erkennen/ cujus Modi, oder Toni ſie ſeyn/ und wie ein Organiſt zu ſelbigen reſpondiren ſolle?

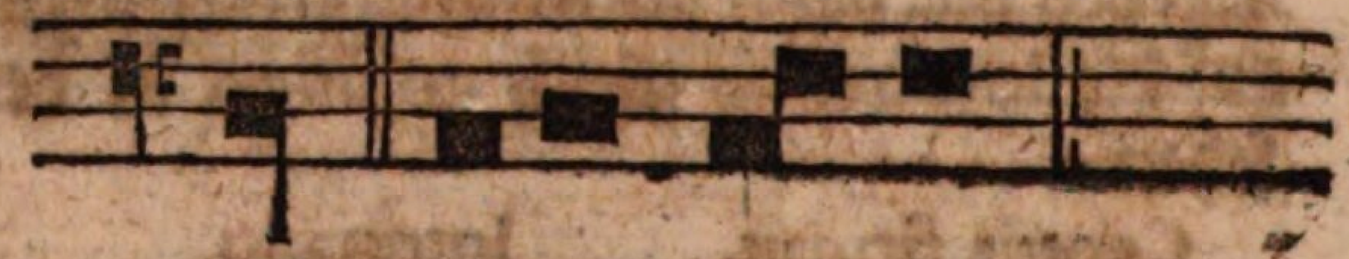
DJe Introitus anbelangend/ habe ich zu End meiner Fundamentaliſchen Handleitung ſchon eine kurtze doch nutzliche Inſtruction gegeben/ wie ſelbige zu erkennen; damit aber dasjenige/ was ich damahlen angemerckt/ deſto leichter und beſſer verſtanden werde/ will ich dieſe Materi noch etwas ausführlicher erklären. Iſt demnach zu wiſſen/ daß ein jeder Introitus mit Einſchlieſſung ſeines Pſalmens zwar auch aus ſeiner Final-Noten erkennet werde: aber nicht/ wie bey denen Antiphonis durch die Symbola re la, oder re fa &c. ſondern nach dem Anfang des Vers, ſo auf jeden Introitum folget; ſolche Vers aber fangen an/ als wie das Wort Magnificat. Doch iſt wohl zu mercken/ daß der Zweyte und Achte Ton beyde anfangen durch die Stimmen do re, do fa, aber mit einem gewiſſen Unterſchied. Dann wann das do ſtehet in dem C fa ut, und vorhero die Final-Noten des Introitus in dem D ausgelaſſen / ſo iſt es Secundi Toni; Läſſet aber der Introitus aus in dem G, und fänget der Vers darauf auch an in dem G durch die Noten/ oder Stimmen do,re,fa, ſo iſt es Octavi Toni. Welches alles die hernach folgende Exempel beſſer erklären werden/ wann einer nur die Weis des Magnificats für einen jeden Ton (wie in meinen Fundamentis zu erſehen/) wohl in den Gedächtnus hat. Will alſo für alle acht Tonos Exempla anhero ſetzen / bey welchen allezeit die erſte Noten auch bedeutet die Final-Noten des Introitus: Die hernach folgende Noten aber / worunter das Wörtlein Vers, bedeuten den Anfang eines Verſus, ſo auf den Introitum folget / es ſeye hernach/ was für einer woll/ dahero hab ich nicht den anfangenden Text wollen beyſetzen/ ſondern nur die Noten.

Exemplum Primi Toni.



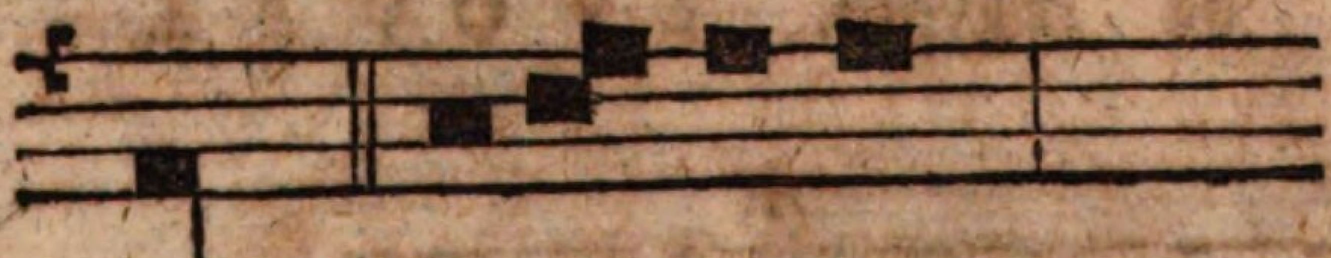
Final des Introitus. Verſus Anfang.

Exemplum Secundi Toni.



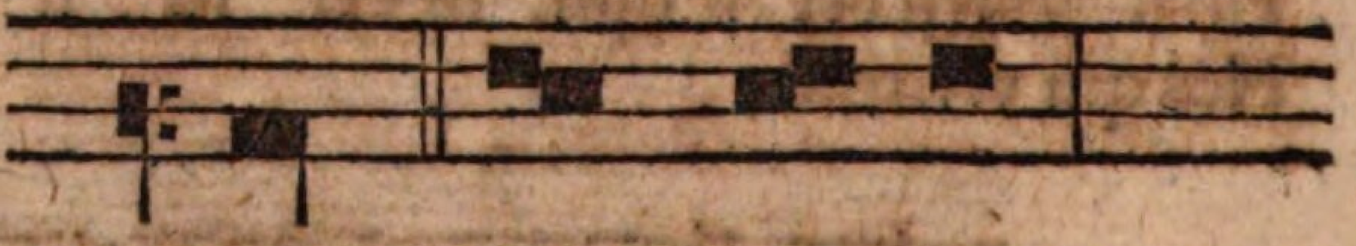
Final Vers.

Tertii Toni.



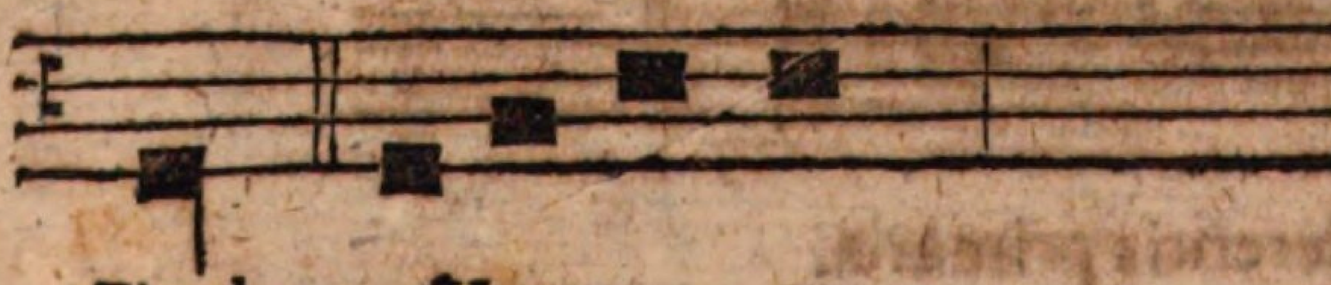
Final. Vers.

Quarti Toni.



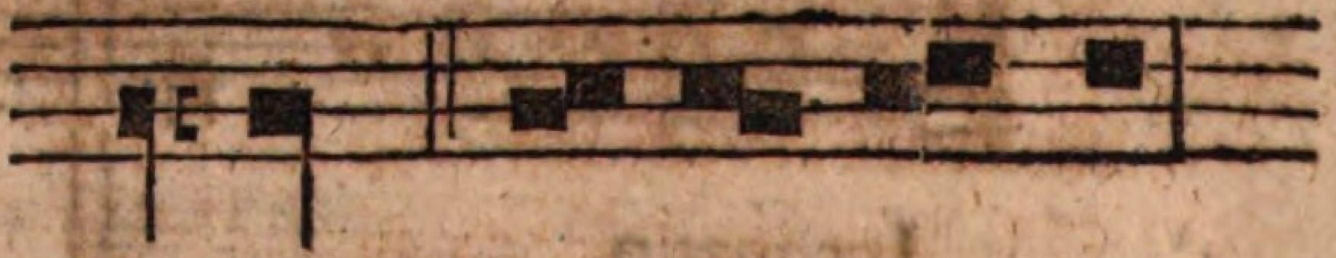
Final. Vers.

Quinti Toni.



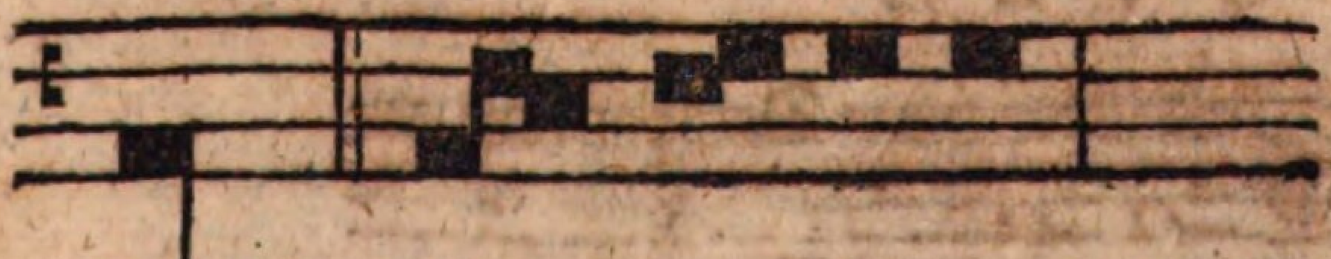
Final. Vers.

Sexti Toni.



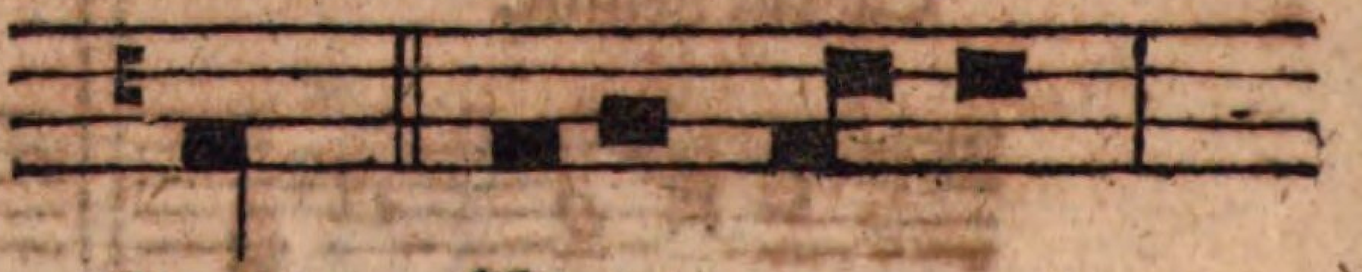
Final. Vers.

Septimi Toni.



Final. Vers.

Octavi Toni.



Final. Vers.

Bißwei-

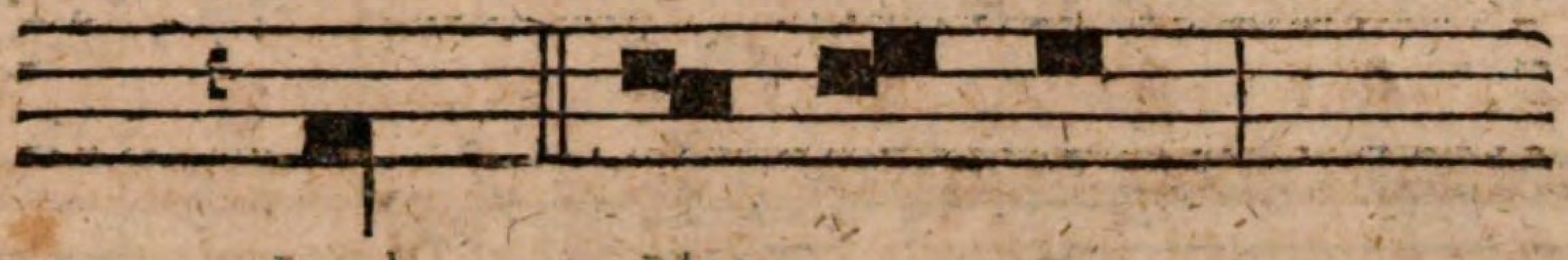
Bißweilen geſchiehet es in Sexto Tono, daß die dritte und vierdte Noten in dem Vers ausgelaſſen wird/ wie hernach folget:

Sexti Toni.

Final. Vers.

Alſo wird auch in Septimo Tono bißweilen die erſte Noten ausgelaſſen in dem G, und fänget der Vers gleich in dem c an/ wie allhier zu ſehen.

Septimi Toni.



Final. Vers.

Im übrigen hat ſich ein Organiſt dißfalls mit dem Reſpondiren zu verhalten/ wie reſpective mit denen Antiphonis und Tonis Pſalmorum. Reſpondiret man mit der Orgel zu dem Introit, oder an ſtatt deſſelben? ſo hat man ſich auch nach dem Final des Introitûs zu reguliren. Wird aber ein Verſett abgeſchlagen zu dem Pſalm/ welcher in dem Introitu enthalten? So hat man ſich dem Final deſſelben Vers zu conformiren.

Das VI. Capitel.

Von denen acht Tonis Choralibus in ſich ſelbſten/ und deren Eigenſchafften.

IN dieſen acht Tonis werden begriffen/ ſowohl die Antiphonæ, als Introitus (aber in ſich allein/ und von ihren Pſalmis abgeſondert/) wie auch die Hymni, Reſponſoria, Gradualia, Offertoria &c. und in Summa alle Choral-Geſänger/ auſſer denen Pſalmen) von deren Tonis ſchon vorher genugſam gehandelt worden.

Iſt demnach die Frag/ wie die acht Toni Chorales zu erkennen?

Antwort: Die Toni Chorales ſowohl/ als die Figurati werden erkennet aus einer gewiſſen Diſpoſition der Intervallorum, als da ſind/ Tonus, Semitonus, Diateſſeron, Diapente, und Diapaſon, welche Intervalla vor jedem Ton auf eine beſondere Weis angeordnet werden/ durch welchen Modum, oder Harmoniſche Art ein Ton von dem andern mag erkennet/ und unterſchieden werden.

Weiters iſt die Frag / in wie viel Sorten / oder Gattungen die Toni eingetheilet werden?

Antwort: In zwey Gattungen. In der erſten werden enthalten vier Authentici; in der andern aber vier Plagales.

Die dritte Frag. Wie werden die Toni Authentici vor denen Plagalibus unterſchiede?

Antwort: Ein Unterſchied erſcheinet aus dieſem / dieweilen die Authentici an der Zahl ungleich / die Plagales aber gleich ſind. Die Authentici an der Zahl ungerade Toni
1. 3. 5. 7.
ſind / Primus, Tertius, Quintus, und Septimus. Die Plagales herentgegen / welche an der
2. 4. 6. 8.
Zahl gerad/ ſind Secundus, Quartus, Sextus und Octavus.

Frag. Was iſt ferners zwiſchen dieſen für ein Unterſchied?

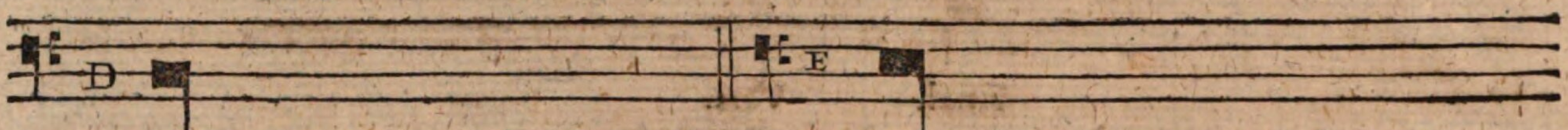
Antwort: Der Unterſchied beſtehet hauptſächlich in ihrem Ambitu, und Diſpoſition der Intervallorum: Dann die Authentici ſteigen unter ihr Final nicht herunter/ herentgegen erreichen ſie aufwärts nicht allein die Quint, ſondern über dieſe noch eine Quart, und alſo von ihren Final ein vollkommene Octav.

Die Plagales herentgegen haben ihren Ambitum von dem Final noch abwärts in die Quart: Aufwärts aber nur in die Quint. Folgends haben die Authentici mehr Freyheit hinauf zu gehen; die Plagales aber herunter zu ſteigen.

Das VII. Capitel.

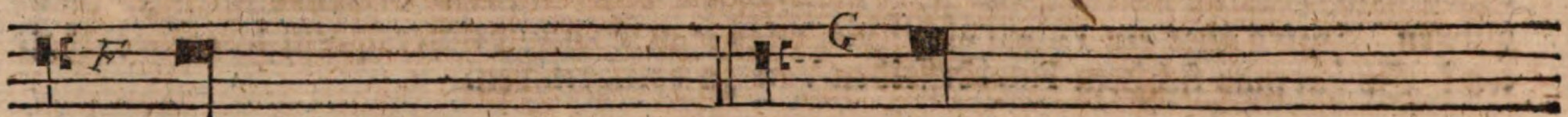
In welchem die acht Toni Chorales in ihren Intervallis membratim, und Glieder weis vorgeſtellet/ nachmahlen vereiniget/ definirt/ und mit Exemplis erläutert werden.

ANfangs werden hiemit angezeigt die vier Final-Claves, in welche die acht Toni aus-laſſen.



Final-Clavis vor den erſten Tonum Authenticum, und andern Tonum Plagalem.

Final Clavis vor den dritten Authenticum, und vierdten Plagalem.



Final-Clavis vor den 5ten Tonum Authenticum, und ſechſten Tonum Plagalem.

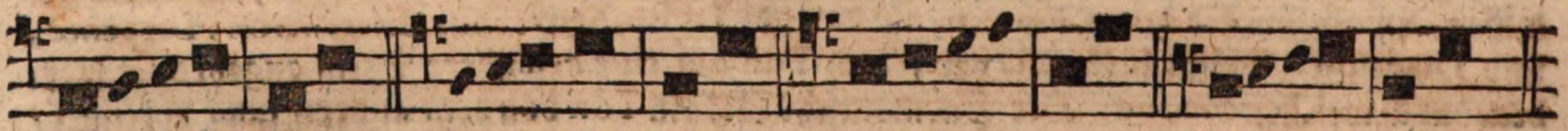
Final-Clavis vor den ſiebenden Authenticum, und achten Tonum Plagalem.

Folgends werden auch erkläret die drey Intervalla Diateſſeron, Diapente, und Diapaſon, durch ihre ordentliche/ in dem Choral gebräuchige Species, aus welchen die acht Toni Choralis formirt werden.

NB. Allhier iſt zu mercken/ daß dieſe Noten mit einem Strich gleich wie oben/ als Nota Finalis zu verſtehen; die zwey Noten aber in dieſer Geſtalt einen Semiton bedeuten.

Diateſſeron.

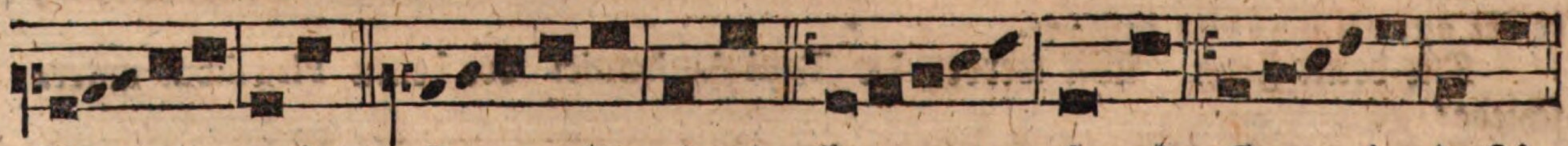
Primæ ſpeciei. Secundæ ſpeciei. Tertiæ ſpeciei. Quartæ ſpeciei.



A D re, ſol ♮ E mi la C F do, fa D G re, ſol

Diapente

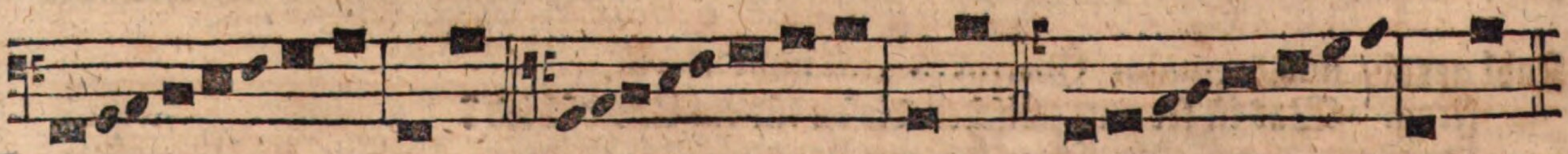
Primæ ſpeciei. Secundæ ſpeciei. Tertiæ ſpeciei. Quartæ ſpeciei.



D a. re, la E ♮ mi, mi F c. fa, fa. G d. do, ſol

Diapaſon

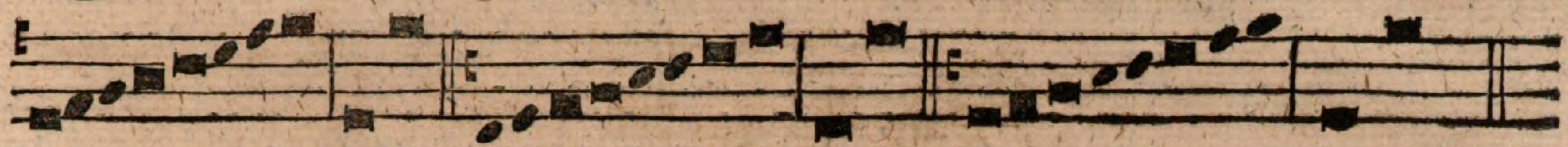
Primæ ſpeciei. Secundæ ſpeciei. Tertiæ ſpeciei.



A a re la ♮ ♮ mi mi C c do fa

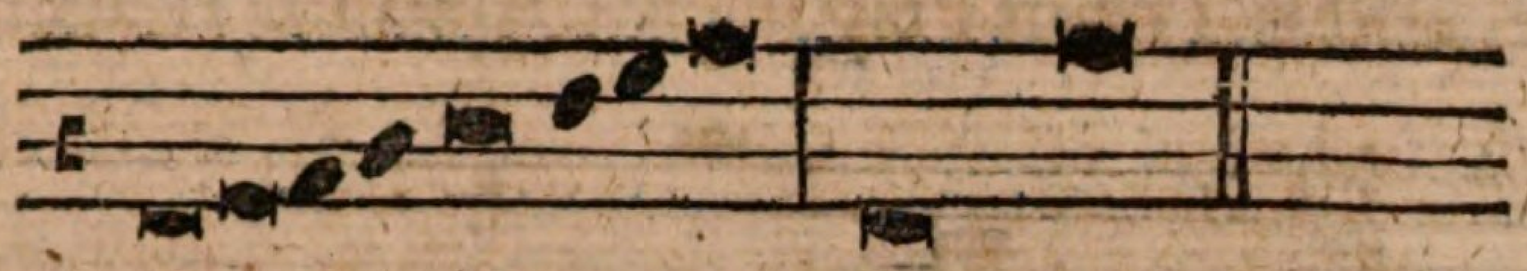
Diapa-

Diapaſon
Quartæ ſpeciei. Quintæ ſpeciei. Sextæ ſpeciei.



D d. re ſol E e. mi, la F f fa, fa

Diapaſon.
Septimæ ſpeciei.

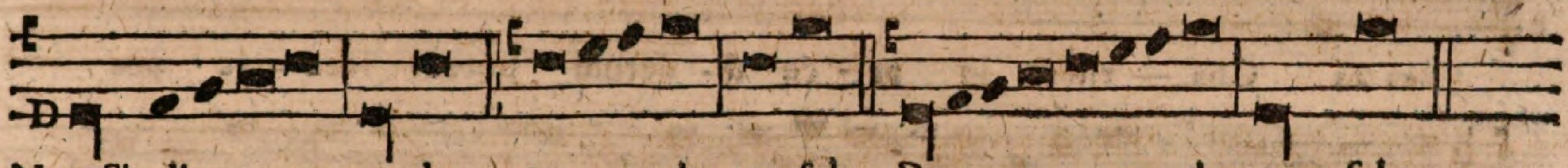


G g. do, ſol.

Folget weiters die Diſpoſition der Intervallorum zu Efformation und Definition der acht Tonorum Choralium mit angehengten Exemplis.

Vor den erſten Tonum Authenticum.

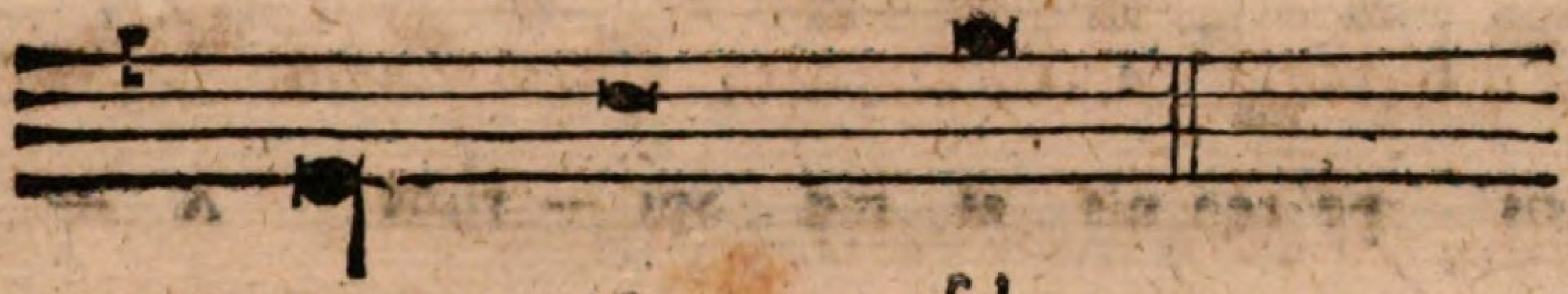
Prima Species Diapente. Prima Species Diateſſeron. Quarta Species Diapaſon.



Nota Finalis. a re, la a. d. re, ſol. D. d re, ſol.

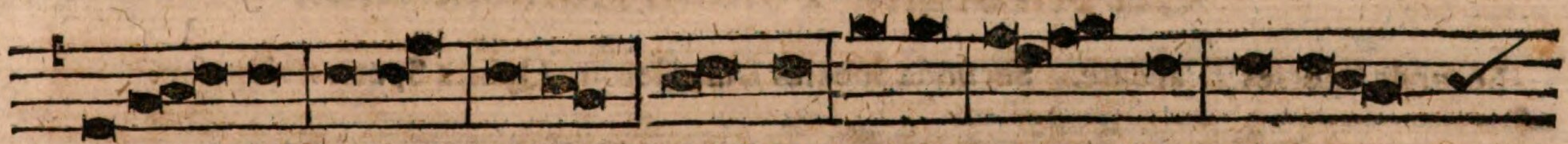
Folgends wird durch dieſe zuſammengefügte Intervalla definirt

Primus Tonus Authenticus.

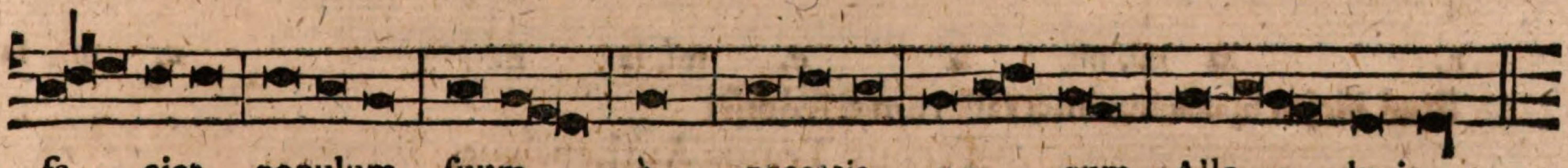


re re ſol.

Exemplum Primi Toni Authentici perfecti.



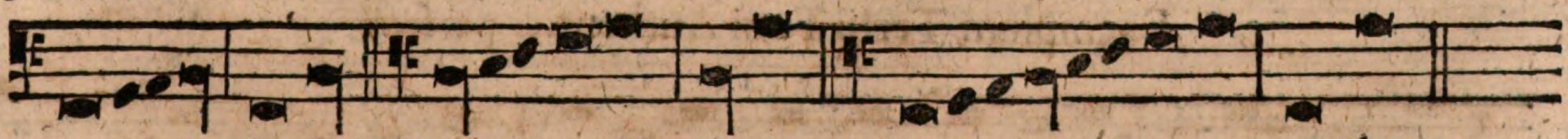
Aña Voca - bis Nomen ejus Je — ſum: ipſe e — nim ſal vum



fa - ciet populum ſuum à peccatis eo - rum Alle - lu ja.

Vor den Andern Tonum Plagalem.

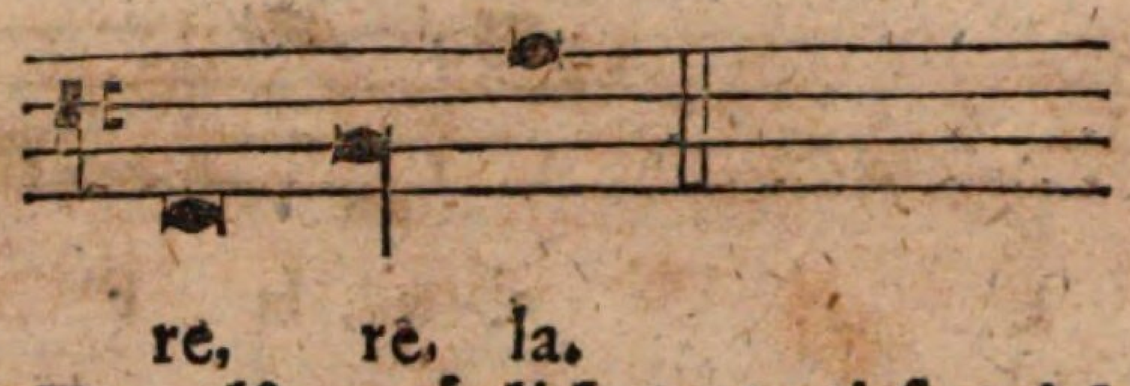
Prima Species Diateſſeron. Prima Species Diapente. Prima Species Diapaſon.



A D re, ſol D a re la A a re, la.

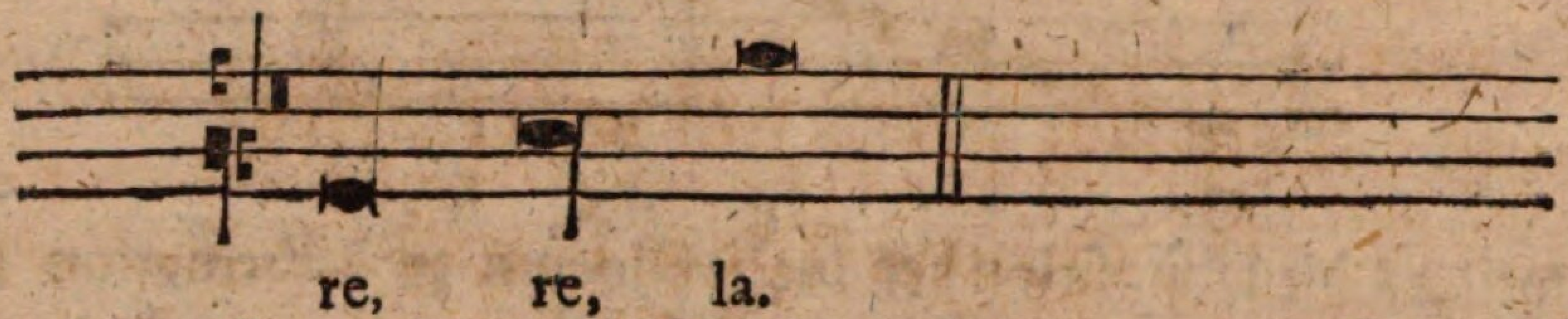
Aus dieſen Inrervallis kommt hervor

Secundus Tonus Plagalis Naturalis.



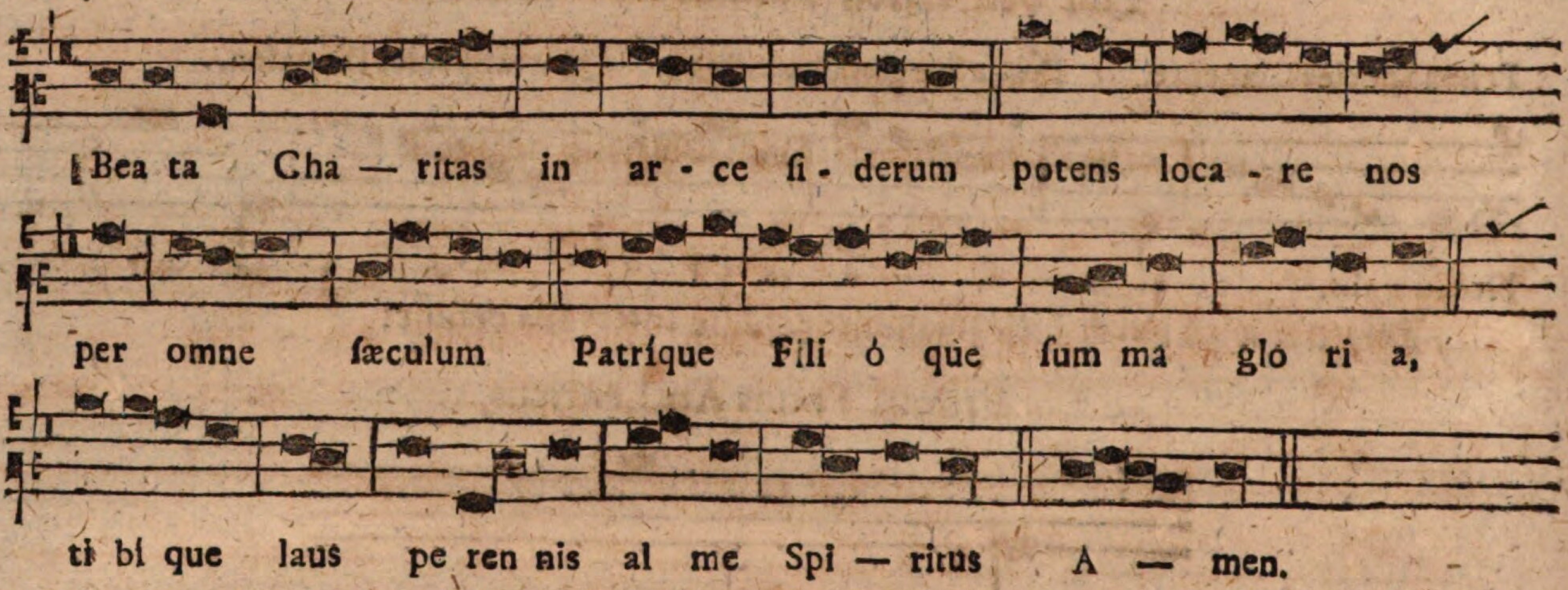
Dieweilen aber dieſer Ton alſo natürlich gar zu tief / wird er um ein Quart höher transponirt/ wie folget:

Secundus Tonus Plagalis in Quartam tranſpoſitus.



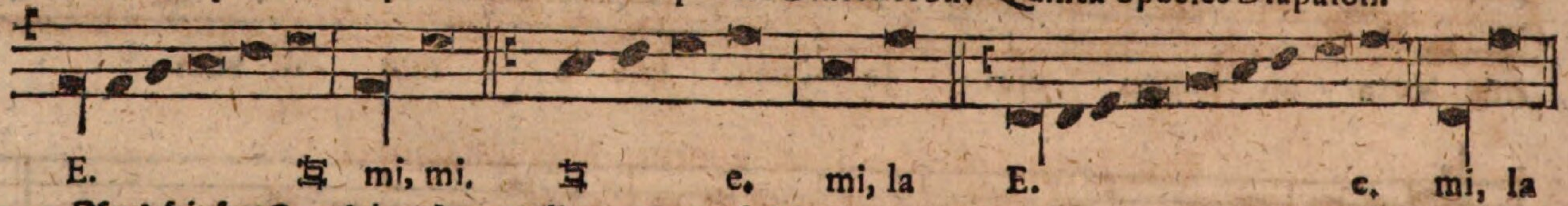
Exemplum ſecundi Toni Plagalis in 4tam tranſpoſiti perfecti.

Hymnus.



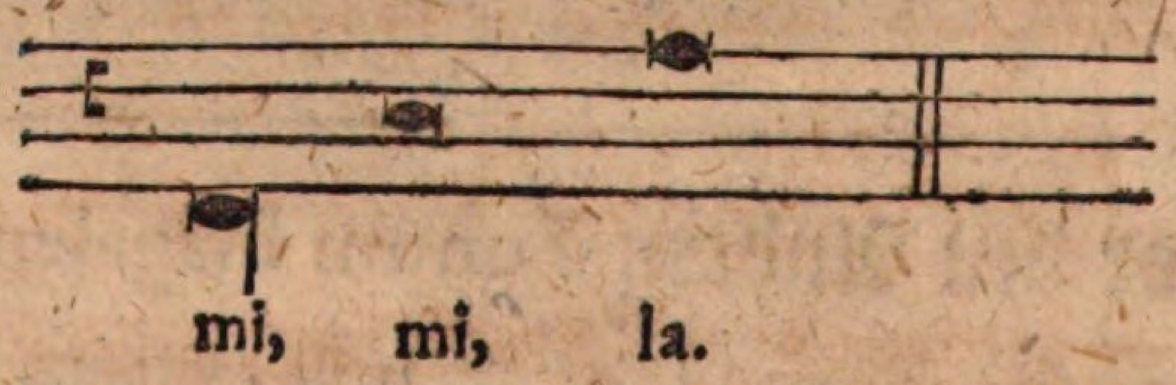
Vor den dritten Tonum Authenticum.

Secunda Species Diapente. Secunda Species Diateſſeron. Quinta Species Diapaſon.

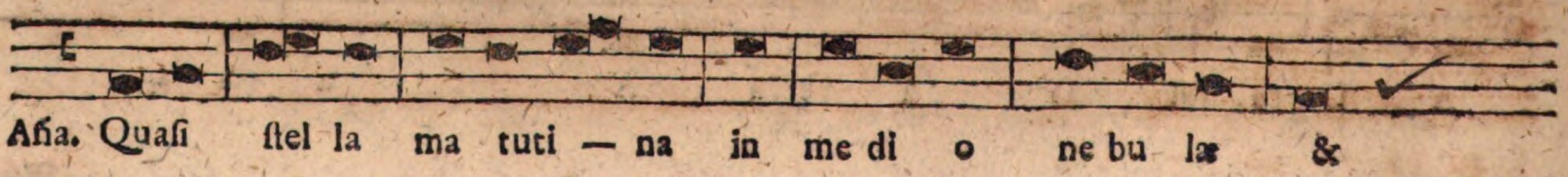


Aus dieſen Speciebus Intervallorum erwächſet

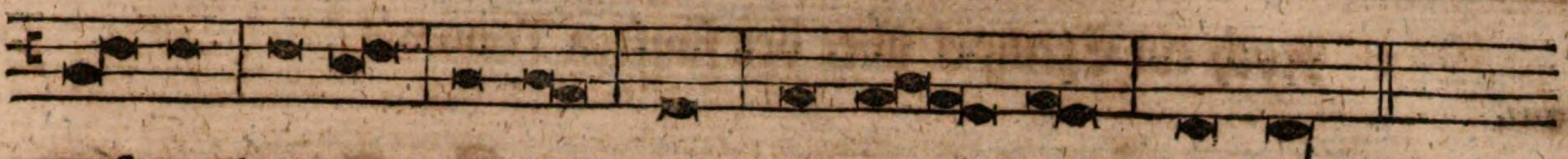
Tertius Tonus Authenticus.



Exemplum Tertii Toni Authentici perfecti.

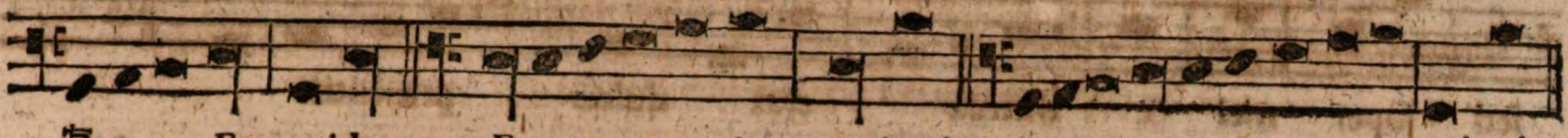


quaſi



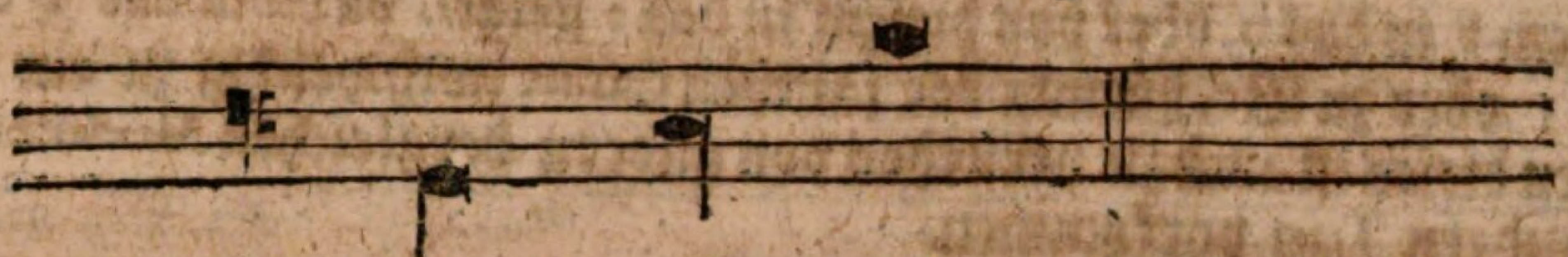
Vor den vierdten Tonum Plagalem.

Secunda Species Diateſſeron. Secunda Species Diapente. Secunda Species Diapaſon.

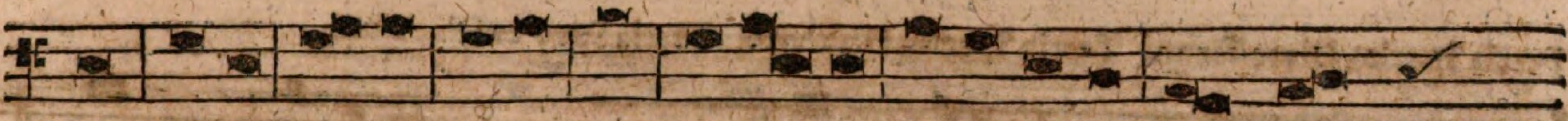


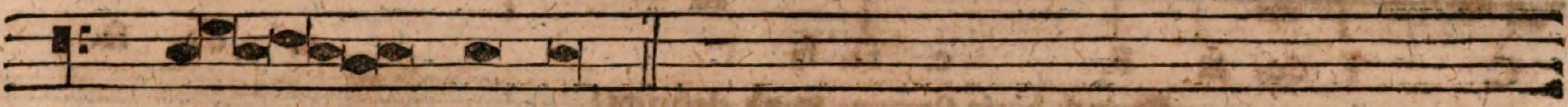
Durch dieſe Speceies wird hervor gebracht

Quartus Tonus Plagalis.



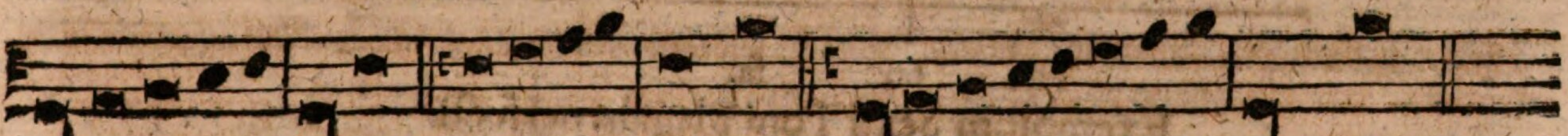
Exemplum Quarti Toni Plagalis perfecti.





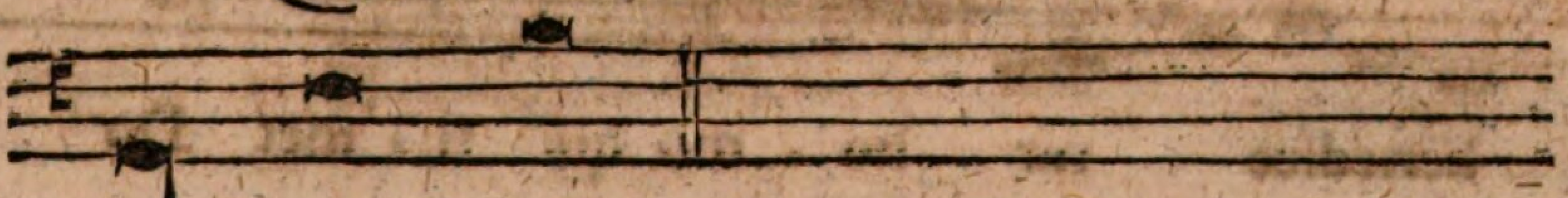
Vor den fünften Tonum Authenticum.

Tertia Species Diapente. Tertia Species Diateſſeron. Sexta Species Diapaſon.

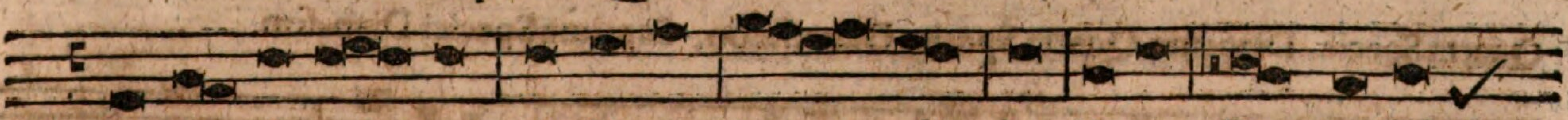


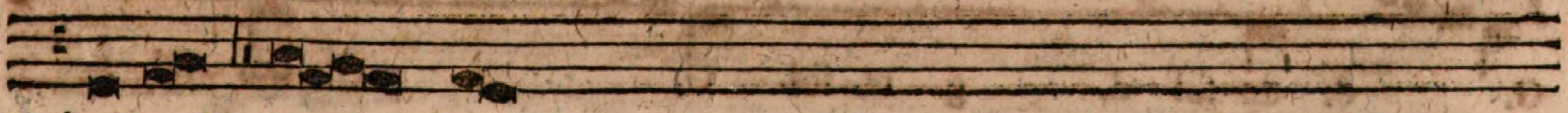
Aus dieſen Specicbus Intervallorum wird aufgeführt

Quintus Tonus Authenticus.



Exemplum Quinti Toni Authentici perfecti.

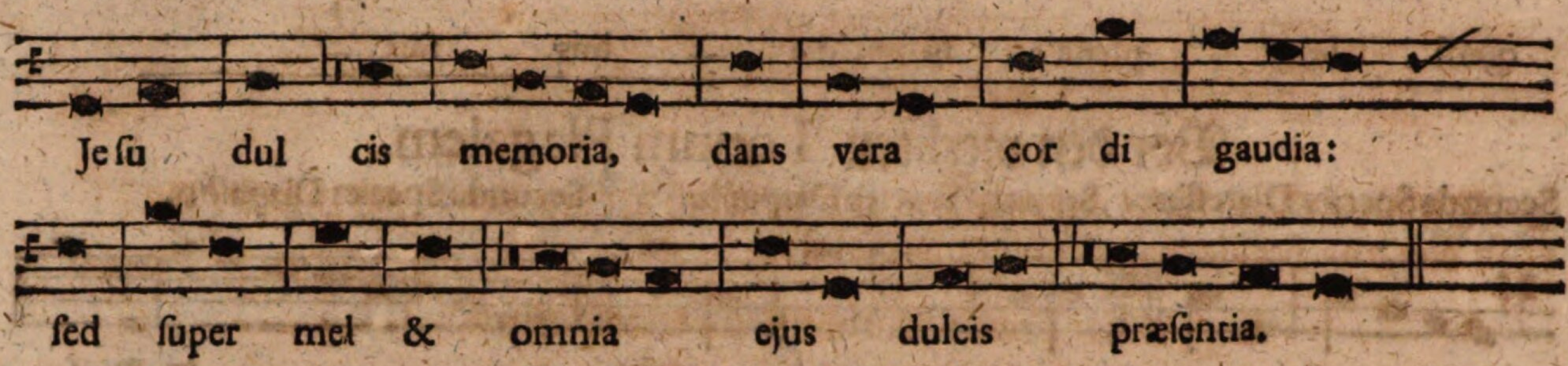




Noch

Noch ein Exempel über den fünften Tonum.

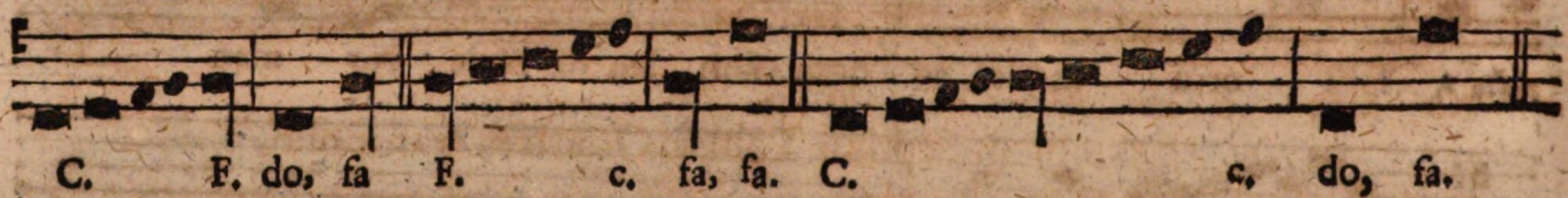
Hymnus.



NB. Obwohlen dieſer/ wie auch der nachfolgende Sextus Tonus naturaliter, und in ihrer Definition das ♮ dur mit ſich führen/werden ſie doch in dem Choral-Geſang meiſtentheils b molliter tractirt/ und abgeſungen / dieweilen die Modulation zum öfftern in dieſen zweyen Tonis von dem F in das b. oder von dieſem in das f ſteigt/ da dann das ♮ dur ad mitigandum Tritonum, oder zu Verhütung der falſchen Quint nothwendig in ein fa verkehret werden muß. Eben dieſes iſt auch zu verſtehen von andern dergleichen Modulationibus, wo ſie etwan in einem andern Ton vorkommen.

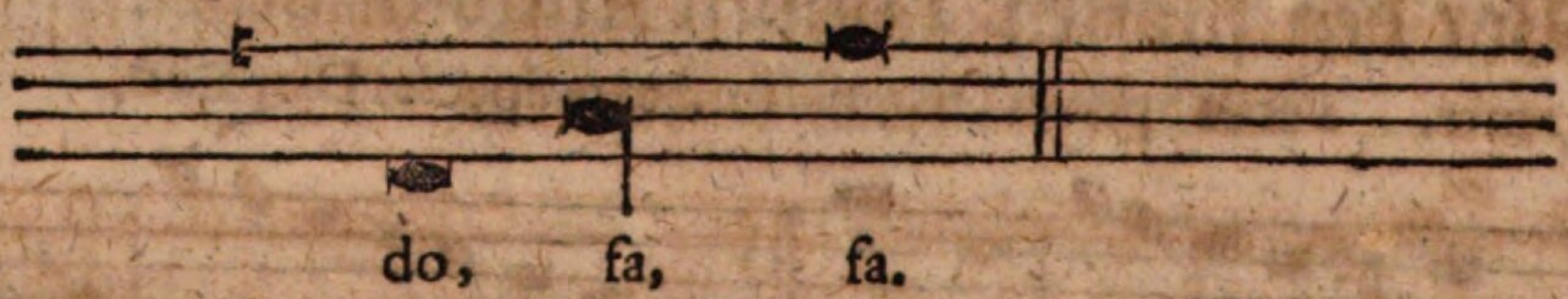
Vor den ſechſten Tonum Plagalem.

Tertia Species Diateſſeron. Tertia Species Diapente. Tertia Species Diapaſon.



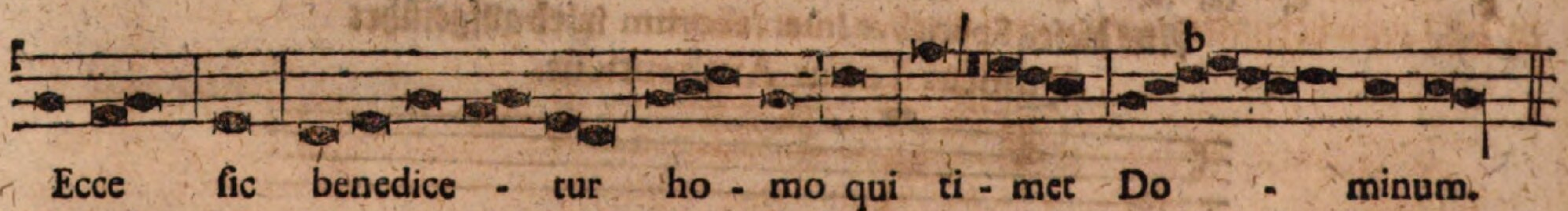
Durch dieſe Species wird definirt/

Sextus Tonus Plagalis.



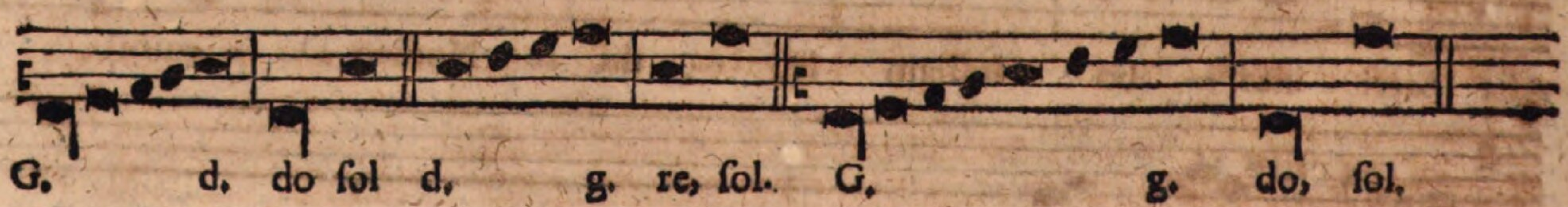
Exemplum Sexti Toni Plagalis perfecti.

Aña.



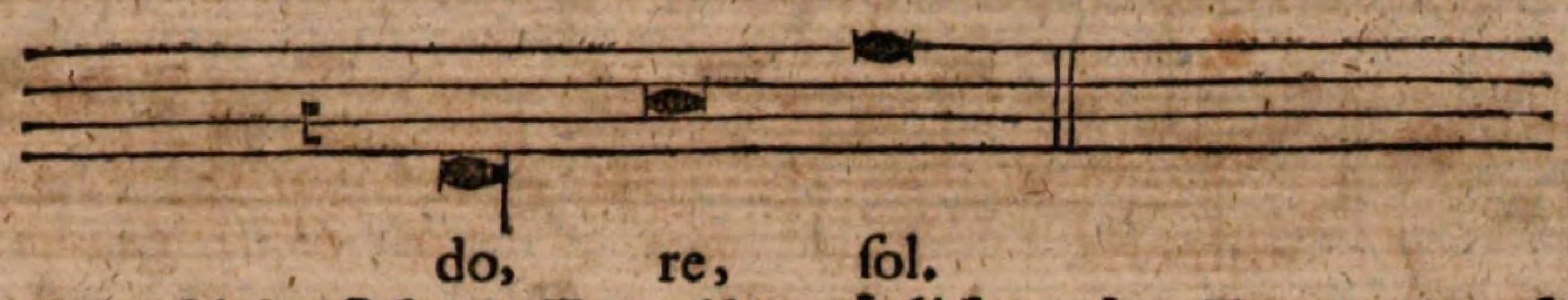
Septimi Toni Naturalis.

Quarta Species Diapente. Quarta Species Diateſſeron. Septima Species Diapaſon.



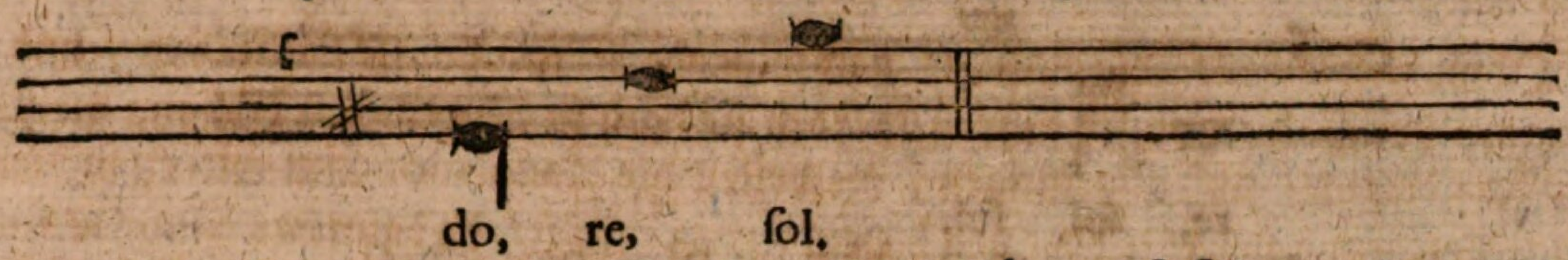
Aus

Aus dieſen Speciebus entſpringet
Septimus Tonus Authenticus.

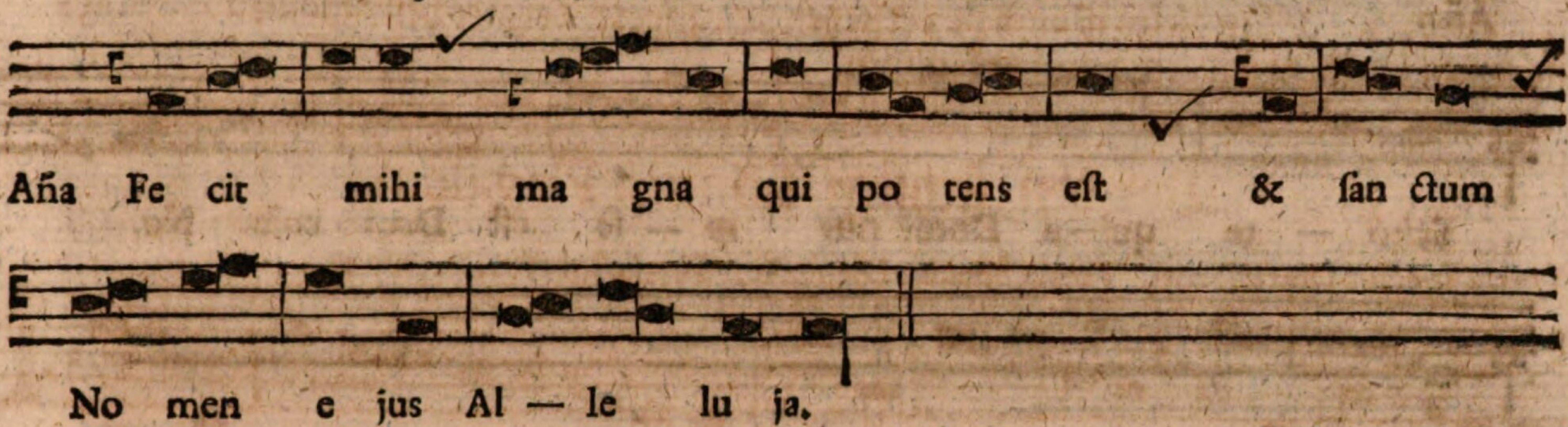


Dieweilen dann dieſer ſiebende Ton alſo natürlich vor den Tenor gar zu hoch / wird er in die Quart herunter tranſponirt/wie folgt:

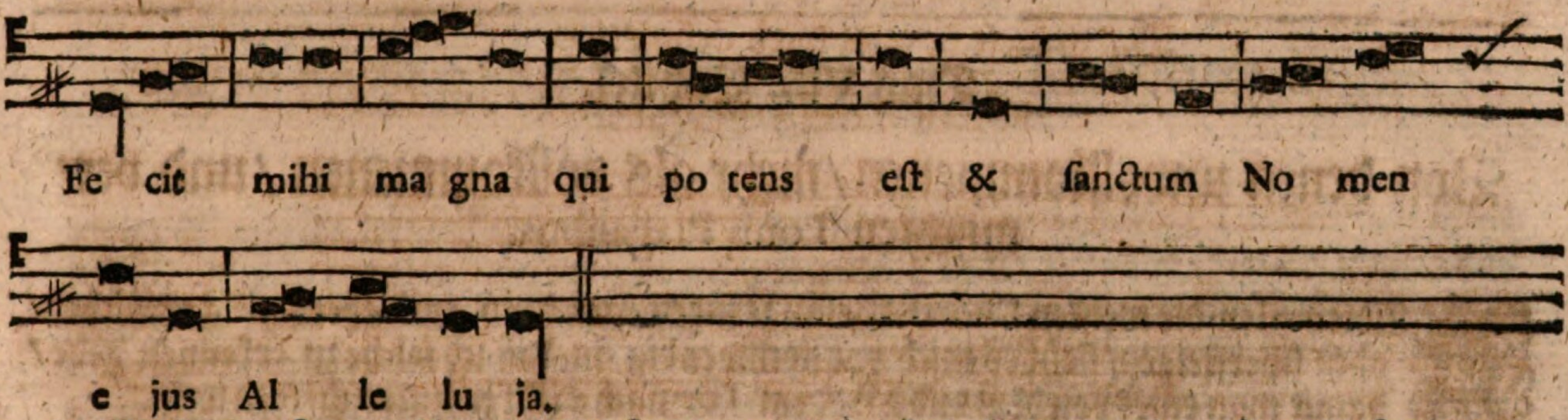
Septimus Tonus Authenticus tranſpoſitus.



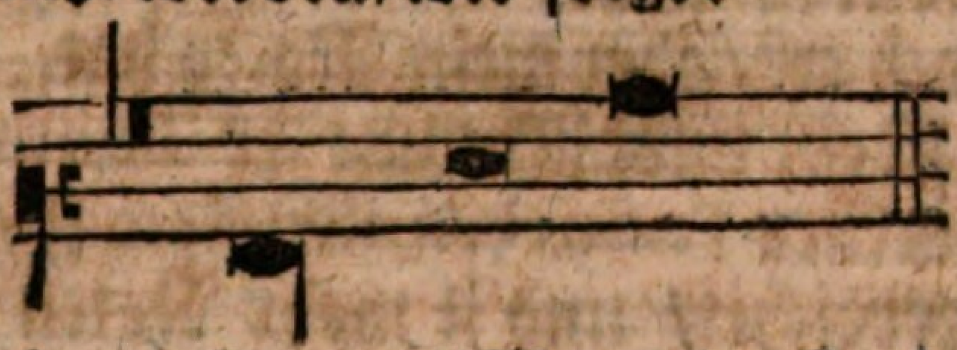
Exemplum Septimi Toni Naturalis perfecti.



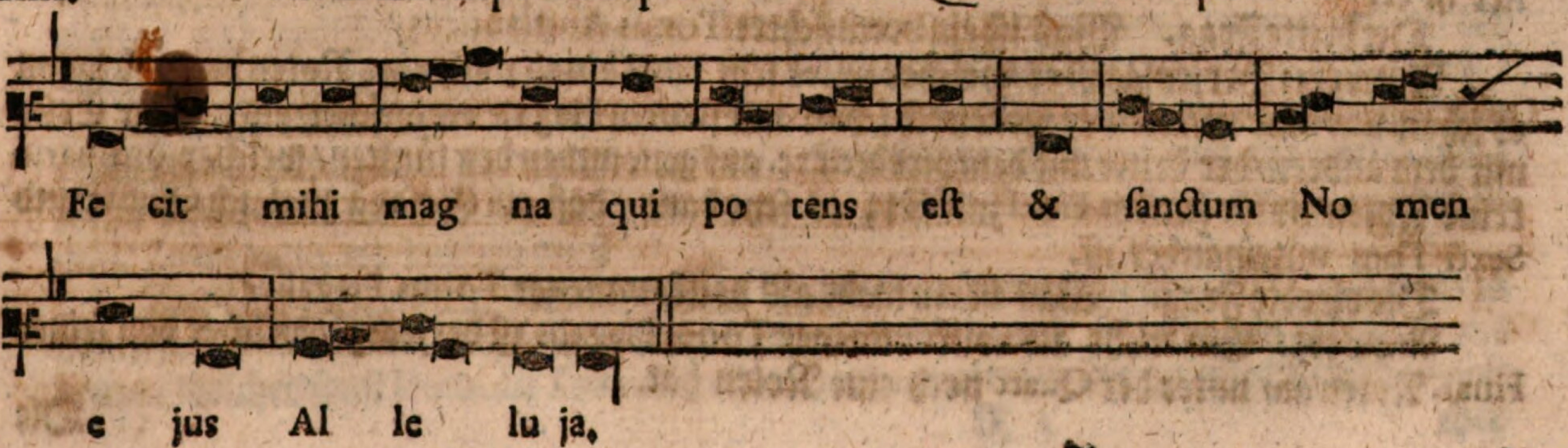
Exemplum Septimi Toni in Quartam tranſpoſiti.



Es kan auch ermeldter Tonus Septimus (wie oben Capite tertio geſagt worden/) in die Quint herunter tranſponirt werden/wie folgt:

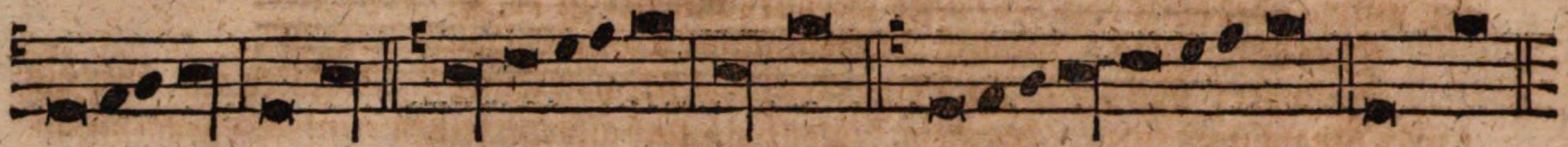


Aña. Idem Exemplum ſeptimi Toni in Quintam tranſportati.



Vor den achten Tonum.

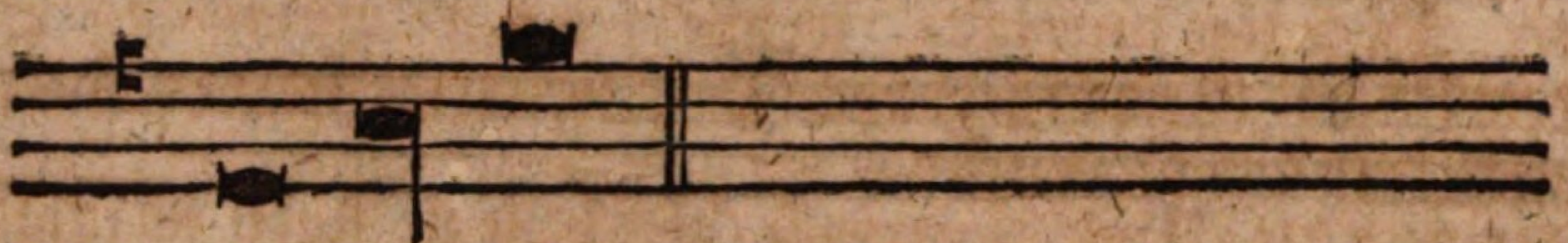
Quarta Species Diateſſeron. Quarta Species Diapente, Quarta Species Diapaſon.



D G. re, ſol. G. d. do, ſol. D. d. re, ſol.

Aus dieſen Speciebus kommt hervor.

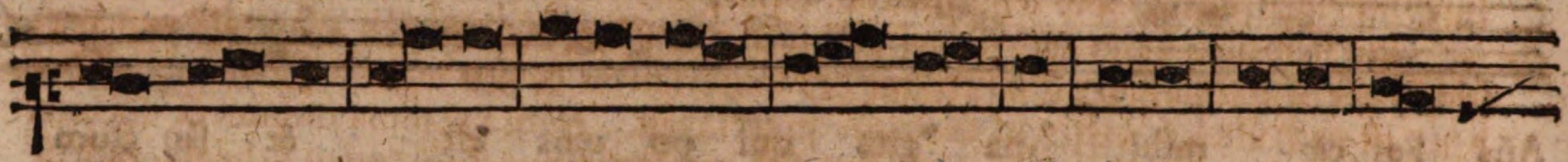
Octavus Tonus Plagalis.



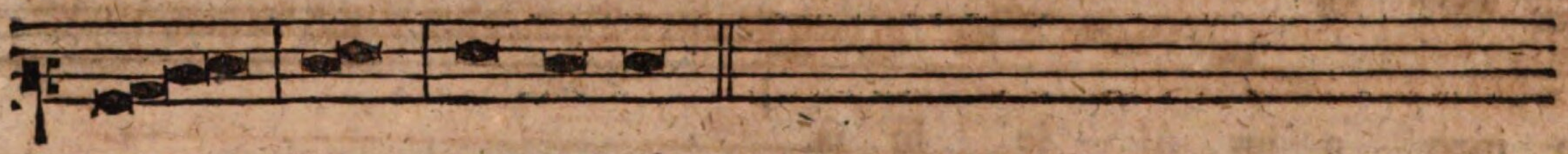
re, ſol, ſol.

Exemplum Octavi Toni Plagalis perfecti.

Aña.



Scito — te qui—a Domi nus ip — ſe eſt Deus cujus No.



men in æternum.

Das VIII. Capitel.

Von denen unvollkommenen / mehr als vollkommenen / und vermiſchten Tonis Plagalibus.

Alldieweilen die meiſten Choral-Geſänge ihren Ambitum entweders nicht erreichen/ oder überſteigen/ ſieht es mich vor nothwendig an/ daß ich ſolche zu erkennen gebe/ damit man eines von dem andern/ dem Ton nach recht zu unterſcheiden wiſſe.

Iſt alſo die erſte Frag/ was ein mehr/ als vollkommener Tonus Authenticus ſeye?

Antwort: Ein mehr als vollkommener Tonus Authenticus iſt/ welcher von der Final-Noten an oben über die Octav noch ein/ oder mehr Noten hat.

Die andere Frage. Was iſt ein unvollkommener Tonus Authenticus?

Antwort: Ein unvollkommener Tonus-Authenticus iſt/ welcher von ſeiner Final-Noten an oben ſeine Octav nicht gar erreichet/ und je mehr Noten abgehen/ deſto unvollkommener iſt er.

Die dritte Frag. Was iſt ein vermiſchter Tonus Authenticus?

Antwort: Derjenige iſt es/ welcher unter ſein Final hinab noch eine Noten hat/ und wann es ſchon nur eine iſt/ wird er hierdurch ſchon mit ſeinem Plagali vermiſchet/ als: Der Erſte mit dem andern/ der dritte mit dem vierdten ꝛc. ausgenommen den fünften/ welcher ordinariè keine Noten unter ſeinem Final zuläſſet; es ſeye dann/ daß ein Geſang zugleich Quinti und Sexti Toni miteinander iſt.

Die vierdte Frag. Was iſt ein mehr als vollkommener Tonus Plagalis?

Antwort: Ein mehr als vollkommener Tonus Plagalis iſt derjenige/ welcher von ſeiner Final-Noten an/ unter der Quart noch eine Noten hat.

Die

Die fünfte Frag: Was iſt ein unvollkommener Tonus Plagalis?

Antwort: Ein unvollkommener Plagalis iſt/welcher von ſeiner Final-Noten an entweders hinauf die Quint, oder abwärts die Quart nicht völlig erreichet/und je mehr Noten unten/ oder oben abgehen/ deſto unvollkommener iſt er.

Die ſechſte Frag. Was iſt ein vermiſchter Tonus Plagalis?

Antwort: Ein vermiſchter Plagalis iſt/welcher von ſeiner Final-Noten an/ über die Quint hinauf noch eine/ oder mehr Noten hat/ und alſo mit ſeinen Authentico vermiſcht wird; als der andere mit dem erſten/ der vierdte mit dem dritten/ der ſechſte mit dem fünften/und der achte mit dem ſiebenden.

Zum Beſchluß dieſer Materi fället noch eine Frag vor zu beantworten/ was vor Intervalla nemlich in dem Choral erlaubt/und welche verbotten ſind?

Antwort: Diejenige Intervalla, welche in denen Contra-Punct-Schulen erlaubt/ ſind auch in dem Choral-Geſang gebräuchig. Die übrige ſind von Alters hero von dem Choral ausgeſchloſſen und verworffen.

Sind demnach die erlaubte Intervalla (gleichwie ſie ſchon im fünften Capitel des Erſten Tractats angemercket worden/) folgende Gäng/oder Bewegungen. Nemlich in Uniſonum,in Secundam majorem & minorem, In Tertiam majorem & minorem. In Quartam naturalem. In Quintam perfectam. In Sextam minorem (und zwar in dieſe im Auffſteigen allein) und letztlich in die Octav.

Alldieweilen dann auch in dieſem Tractat zu Ende des Erſten Capitels von verſchiedener Kunſtmäſſiger Einführung des Cantus firmi in den Figurat Meldung geſchehen/ iſt noch übrig/ dieſes in Exemplis zu erklären. Nam Exempla trahunt & docent. Weilen es aber eine Materi, ſo eigentlich für die Contrapunct-Schulen gehörig/auch in ſelbigen ohne dem (wie es dann auch hierzu nothwendig) vorkommen muß/ wird dieſes weiters auszuführen (ſo GOTT will) in dem Andern Theil/oder Buch meiner Academiæ unternommen werden.

Das IX. Capitel.

Von der Zahl der Modorum, oder Tonorum Figuratorum.

Zweyerley irrige Meinungen ſind von der Zahl der figurirten Tonorum. Eine Parthey will behaupten/ es gebe ſowohl in dem Choral, als Figurat nicht mehr als acht Tonos; wollen dannenhero den Nonum. Decimum,Undecimum, und Duodecimum Tonum von dem Figurat ausſchlieſſen/und keines wegs erkennen/welches eben ſo viel iſt/als die zwey Claves A, und C (welche beyde gleichwohl fähig/ ihre legitimos Tonos zu produciren) aus dem Figurat wollen ausmuſtern/ und verwerffen. Dieſe dann müſſen wiſſen/daß die alte Claſſici dem Choral nur acht Tonos zugeſtanden/ dieweilen dieſe vor den Cantum firmum (als welches Geſang ohnedem mehrers eingeſchrencket/ weder der Cantus Figuratus) ſchon erklecken / und man der übrigen dißfalls wohl entbehren kan. Herentgegen erſtrecket der Cantus Figuratus (wie ſchon vorhin gemeldet worden ſeinen Ambitum weiter hinaus / variret auch mehrers / läſſet ſich derohalben nicht alſo einzwingen. Zudeme gibt es die Erfahrnus/daß aus dem neundten/ zehenden/ eilfften und zwölfften Ton eben ſo gute Compoſitiones vorkommen/ (wann anderſt der Compoſitor erſt ermeldte Tonos recht zu tractiren weiß) als aus denen übrigen achten.

Allhier könte man aber hingegen einwenden/ es gebe in dem Choral auch zuweilen einen oder anderen Tonum, welcher in den achten nicht enthalten/ und alſo nothwendig wenn man anderſt in dem Choral keinen neuen Modum zulaſſen will) zu einem aus denen acht Tonis reducirt werden muß.

Antwort: Jmfall in dem Choral ein Geſang vorkommen ſollte / deſſen Tonus in denen acht Modis Choralibus nicht enthalten/ zum Exempel/ es wäre ein Hymnus aus dem A (welches ſonſt Decimus Tonus Figuratus) componiret/widerſpreche ich/ daß ein ſol-

cher etwan ad primum, vel ſecundum Tonum (eben ſo wenig / oder noch weniger zu einen andern) könne reducirt werden/dieweilen der erſte und andere Ton, gegen dem neundten und zehenden angeſehen/in gewiſſen Intervallis gantz unterſchieden / indeme der erſte und andere Ton von ihrer Final - Noten an ober ſich die Sextam majorem haben: herentgegen der Nonus und Decimus Tonus von ihrem Final an in die Sextam minorem aufſteigen.

Dahero werden ſolche Modi Chorales, welche in denen acht Tonis mit enthalten / Affinales, Peregrini, oder Exotici genennet. Peregrini und Exotici zwar / dieweilen ſie abweichen/und fremd ſind von denen Clavibus und Intervallis, utpote partibus Conſtitutivis octo Tonorum: affinales aber / weilen ſie gleichſam benachbart ſind zu denen regulirten acht Tonis.

Andern Theils fehlen diejenige per Exceſſum, und verſchieſſen ſich grob / welche über die zwölff Tonos noch mehr Figuratos erkennen. Ja/ ich habe mir von einem (welcher ſich vor einen Meiſter in der Compoſition ausgabe) erzehlen laſſen/daß er etlich und achtzig Tonos zugelaſſen. Mit deſſen Unwiſſenheit ich billich ein Mitleiden trage / dieweilen er dennoch nicht alle gezehlet und errathen. Es hat nemlich der gute Mann geglaubt/die transponirte Toni ſeyen gantz einer andern Beſchaffenheit/ weder die natürliche/ aus welchen ſie überſetzet werden; Dahero (cùm ex uno abſurdo ſequantur plura abſurda,) hielte er auch davor/die transponirte Toni einerley Gattung wären ebenfalls gegen einander formaliter diſtincti.

Damit ich nun dieſem Geſcheidling ſeinen Irrthum und Unwiſſenheit recht vor Augen lege/ muß ich ihme zeigen/ wie viel Tranſpoſitiones von zweyen natürlichen Tonis (welche zuſammen gehören) per fas & nefas, können abgefaſſet / und zu wegen gebracht werden.

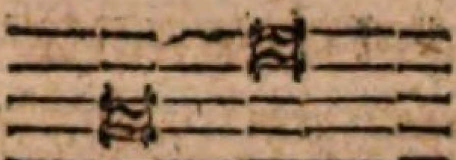
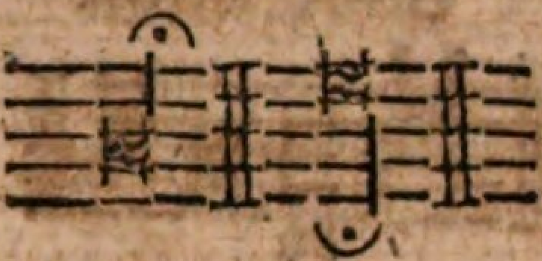
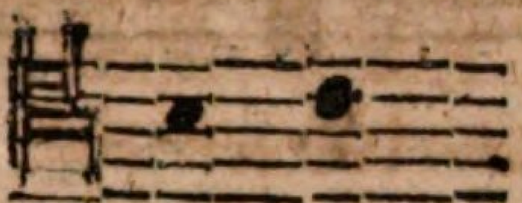
Wann ich demnach von dem Final zweyer Modorum, welche gleicher Natur (Exempli gratia) Primi Authentici, und Secundi Plagalis, erſtlich die Octav durchgehe / zehle ich zu dieſen zweyen/fünf transponirte Tonos, ſo dann einen transponirten aus dem b moll, und (wann ich keinen Scheuen trage/ in das Diſarmonicum zu gehen/) abermahlen vier Tonos transportatos aus den fis, cis, gis, und dis; Conſequenter machen ein ſolcher Authenticus, und Plagalis mit denen erzehlten Tranſpoſitionibus ſchon 12. Tonos aus. So ich dann weiters das dis vor ein e b moll, das gis vor ein a b moll, das cis vor ein d b moll, und das fis vor ein g b moll, nehme/ zehle ich in dem erſten und andern Modo ſchon ſechzehen Tonos. Wann nun aus zweyen ſo viel verſchiedene Toni hervor kommen / machen die zwölff Toni mit allen Tranſpoſitionibus zuſammen genommen 96. Tonos aus. O Einfalt! Wann der Petrus bald eine/ zwey/ oder drey Staffel auf/ bald ein oder mehr Staffel ab ſteiget/ ſind es darum mehr Petri, oder iſt es ein Petrus? Verantworte ſich auf dieſe Frag derjenige/den es angehet.

Dieweilen demnach ſo gewiß / und unfehlbar zwölff (nicht mehr/ und nicht weniger) Toni Figurati ſind / ſo gewiß ſechs Claves Muſicales ſind/ welche dieſe offt ermeldte zwölff Tonos hervor zu bringen / vermögen; auch die verſetzte Toni in ihrer Subſtanz und Weſenheit mit ihren natürlichen Tonis ſo gewiß eines ſind/ ſo gewiß die transponirte Geſänger / oder Solmiſationes (wie in meinen Muſicaliſchen Fundamentis klar und ausführlich zu ſehen/) entweder mit dem harten / oder natürlichen Geſang quô ad ſubſtantiam einerley Solmiſation, und alſo eine Sach ſind/iſt es unnöthig / dieſe Sonnen-klare Warheit weiters zu remonſtriren / und auszuführen.

Das

Das X. Capitel.

In welchem die zwölff Toni Figurati ſamt ihren Tranſpoſitionibus definitivè vorgeſtellt werden.

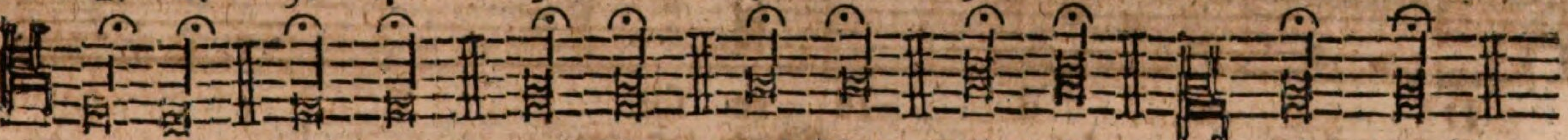
Alldieweilen die acht Toni Chorales mit denen figurirten (biß auf den neundten) einerley Natur ſind/ und aus einem Fundament beſtehen/ halte ich vor unnöthig/ die Partes Conſtitutivas, oder Species Intervallorum (ſo viel die ermeldte acht Tonos betrifft/) nochmahlen zu zergliedern/ ſondern ſchreite gleich zu denen Definitiones, welche ich der Urſachen halber nochmahlen vorſtelle/ damit ich erſtlich zeige/ was vor Tranſpoſitiones von einem jeden natürlichen Ton abzufaſſen. Vors andere/ was vor Cadentias ein jedwederer Tonus ex natura ſua in ſich begreiffe/ und wie man den Kunſt-Griff erlernen könne/ ermeldte Cadentias aus ihren Definitionibus zu erkennen und heraus zu ziehen/ damit man aber auch da erkennen möge/ wie die unt-angeſetzte Figuren zu verſtehen ſeyn/ iſt zu wiſſen/ daß durch dieſe Noten  oder Breves eine gewiſſe Species eines Intervalli angezeigt werde; dieſe  Longæ aber/ als Finales zu verſtehen/ und durch dergleichen geſchwärtzte zwey Semibreves  ein Semitonium angedeutet werde.

Anfänglich werden die zwölff Toni Figurati hiemit in Natura (oder in dem harten und natürlichen Geſang) durch ihre Claves Finales beſchrieben/ und angezeigt. Als:

Der erſte Authenticus, und der ander Plagalis in D ſol re.
Der dritte Authenticus und der vierdte Plagalis in E la mi.
Der fünfte Authenticus und der ſechſte Plagalis in F fa.
Der ſiebende Authenticus und der achte Plagalis in G ſol ut.
Der neundte Authenticus und der zehende Plagalis in A la re.
Der eilffte Authenticus und der zwölffte Plagalis in C fa ut.

Exempeln der zwölff Tonorum Figuratorum in Natura durch ihre Claves Finales.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.



Auth. Plagal. Auth. Plagal. Auth. Plag. Auth. Plag. Auth. Plag. Auth. Plagalibus.

Folgends werden auch dieſe zwölff Toni in das b moll alla 4ta hinauf/ oder alla 5ta herab verſetzt/ durch ihre Claves Finales beſchrieben/ und vorgeſtellet.

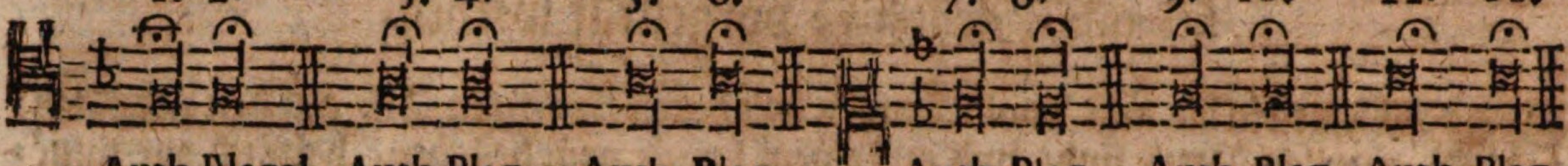
Erſte Tranſpoſition.

Der erſte Authenticus, und der andere Plagalis in G ſol re.
Der dritte Authenticus, und der vierdte Plagalis in A la mi.
Der fünfte Authenticus, und der ſechſte Plagalis in b fa.
Der ſiebende Authenticus, und der achte Plagalis C ſol ut.
Der neundte Authenticus, und der zehende Plagalis in D la re.
Der eilffte Authenticus, und der zwölffte Plagalis in F fa ut.

Final-Claves der zwölff Tonorum transportatorum in das b moll, oder weiche Geſang.

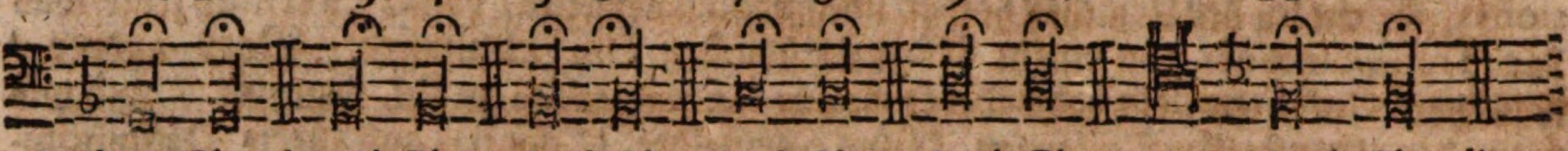
In die Quart hinauf.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.



Auth. Plagal. Auth. Plag. Auth. Plag. Auth. Plag. Auth. Plag. Auth. Plag.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9 10. 11. 12.

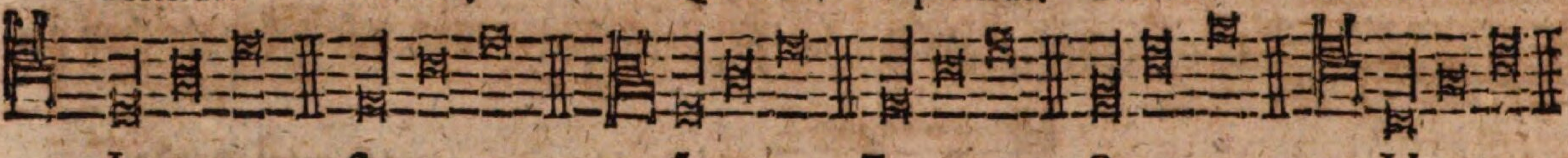


Authent. Plagal. Auth. Plag. Auth. Plag. Auth. Plag. Auth. Plag. Auth. Plagalis.

In die Quint herab.

Definitio ſex Tonorum Authenticorum in Natura.

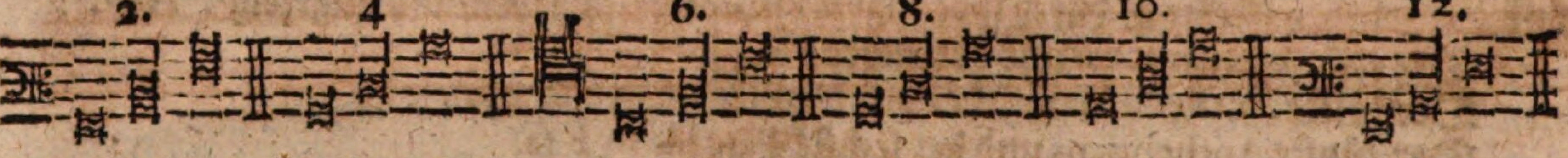
Primus. Tertius. Quintus. Septimus. Nonus. Undecimus.



1. 3. 5. 7. 9. 11.

Definitio Sex Tonorum Plagalium in Natura.

2. 4 6. 8. 10. 12.

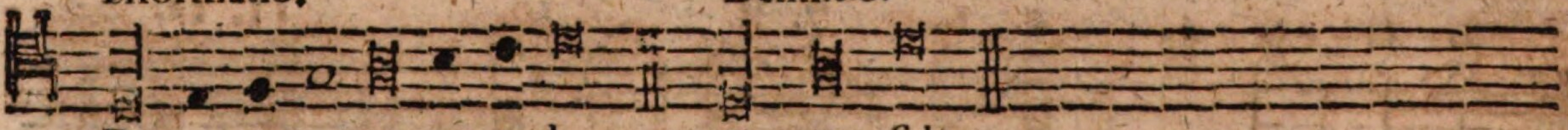


Secundus. Quartus. Sextus. Octavus. Decimus. Duodecimus.

Hierauf werden die zwölff Toni inſonderheit efformirt / definiret / auch die angehörige Tranſpoſitiones von jeden abgefaſſet / und gleichfalls definitivè vorgeſtellet.

Primi Toni Authentici Naturalis

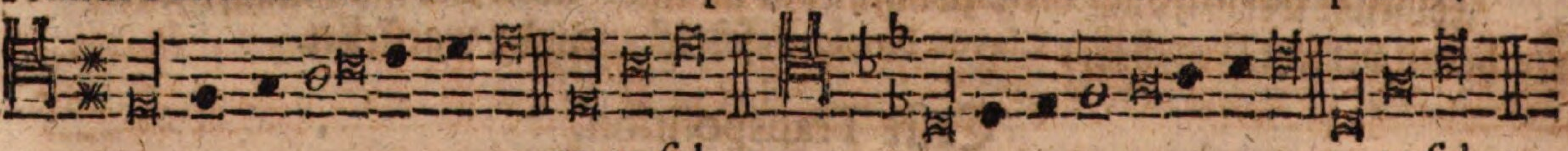
Efformatio. Definitio.



D a d re re ſol.

Der erſte Tonus wird formirt. Wird definirt.

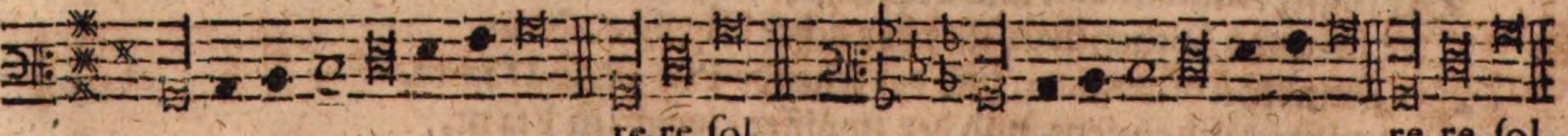
Primus Tonus in ſecundam ſurſum tranſpoſitus. In ſecundam deorſum tranſpoſitus.



re, re, ſol. re, re, ſol.

Erſter Ton in die Secund hinauf verſetzt. In die Secund herab verſetzt.

In tertiam minorem deorſum tranſpoſitus. In tertiam majorem deorſum tranſpoſitus.



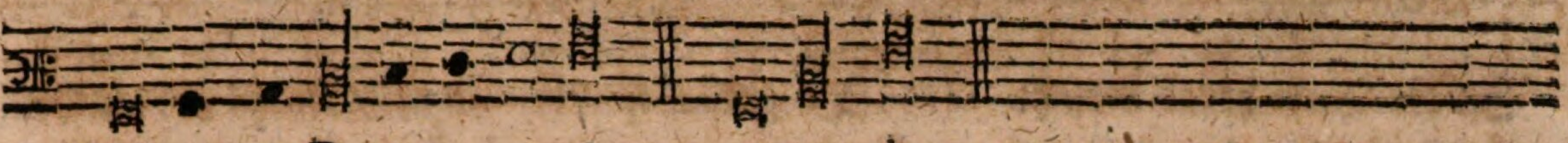
re, re, ſol. re, re, ſol.

In die Terz minor herab verſetzt. In die Tertiam majorem herab verſetzt.

Secun-

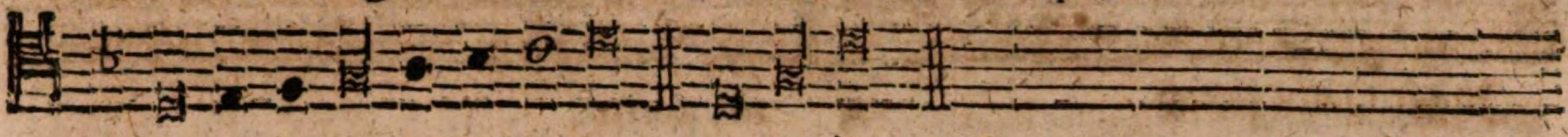
Secundi Toni Naturalis Plagalis.

Efformatio. Definitio.

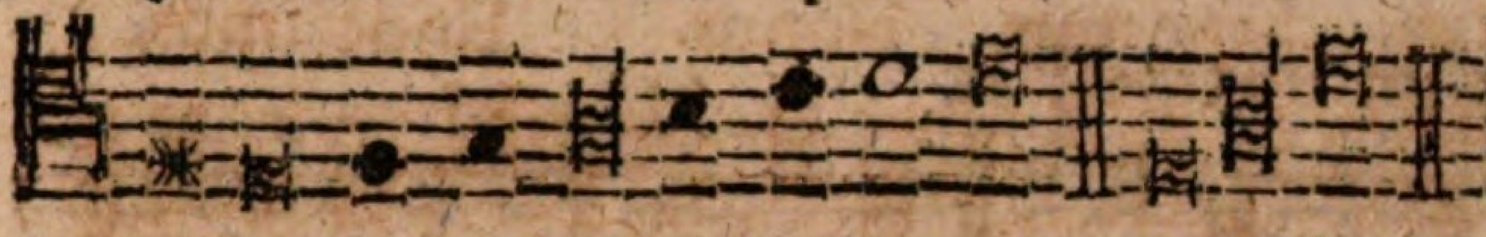


Der andere Tonus wird in natura formirt und definirt.
Dieſer wird ordinariè wegen ſeiner Tieffe in die Quart hinauf verſetzt.

Secundus Tonus Plagalis ordinariè in Quartam ſurſum tranſpoſitus.

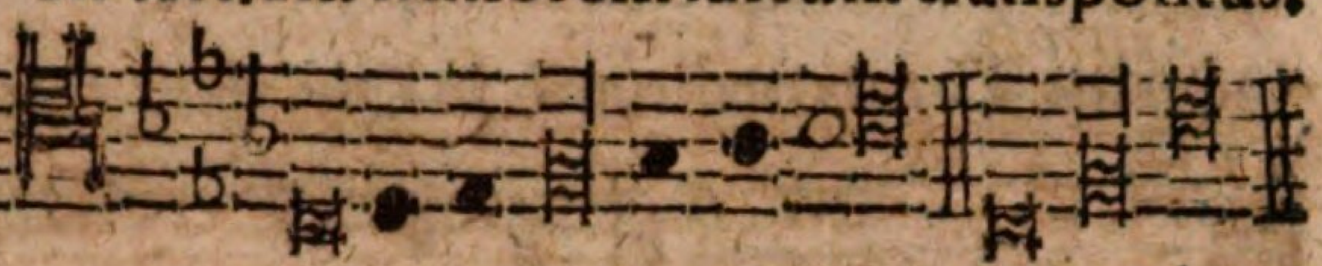


In Quintam ſurſùm tranſpoſitus.



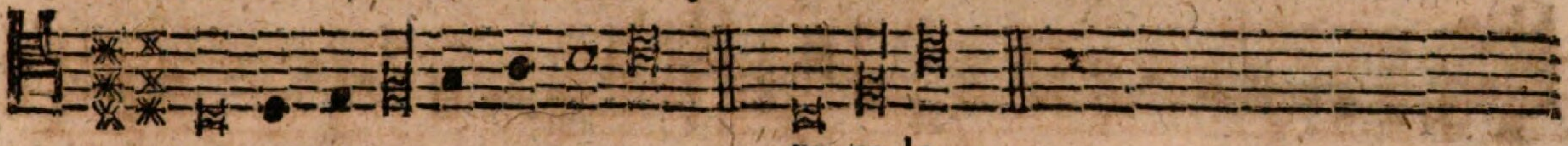
In die Quint hinauf verſetzt.

In tertiam minorem ſurſùm tranſpoſitus.



In die Terz minor hinauf verſetzt.

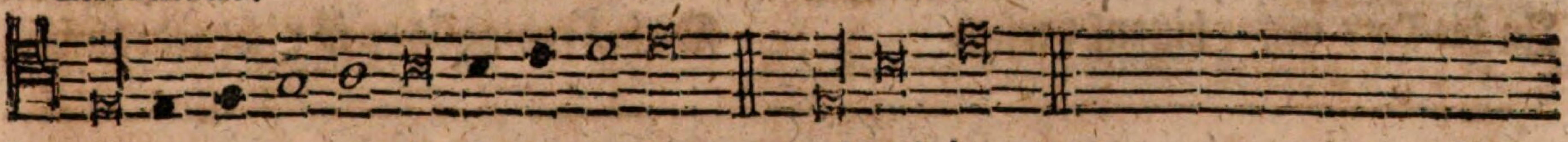
In Tertiam majorem ſurſùm tranſpoſitus.



In die Terz major hinauf verſetzt.

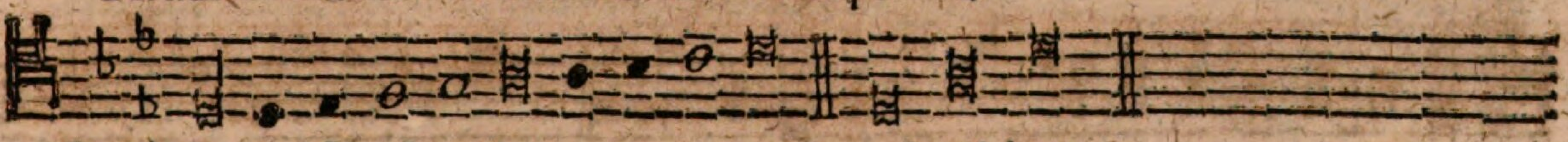
Tertii Toni Authentici Naturalis.

Efformatio. Definitio.



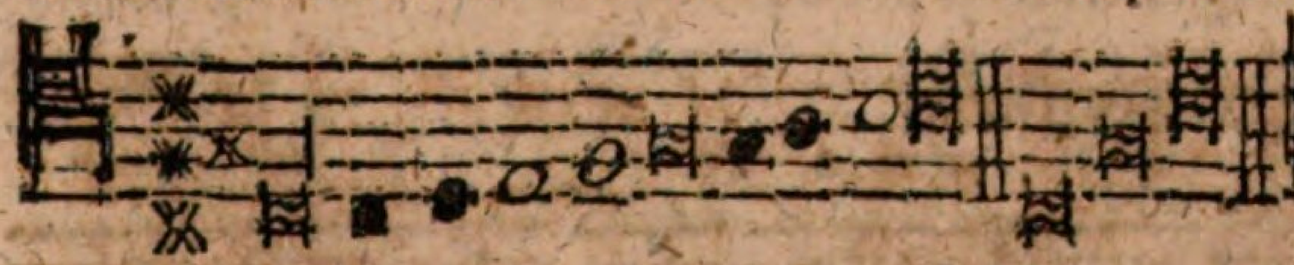
Der dritte Tonus Authenticus wird in Natura formirt/ und definirt.

Tertius Tonus in Secundam deorſum tranſpoſitus.



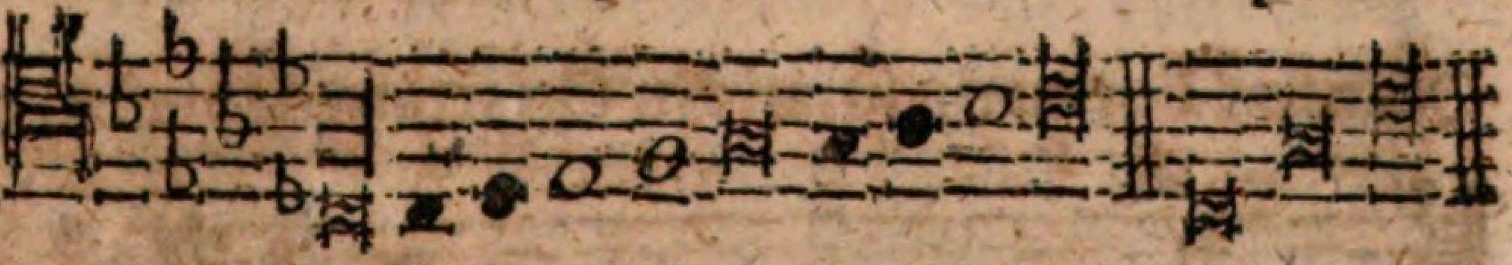
In die Secund herab verſetzt. mi mi la.

In tertiam minorem deorſùm tranſpoſitus.



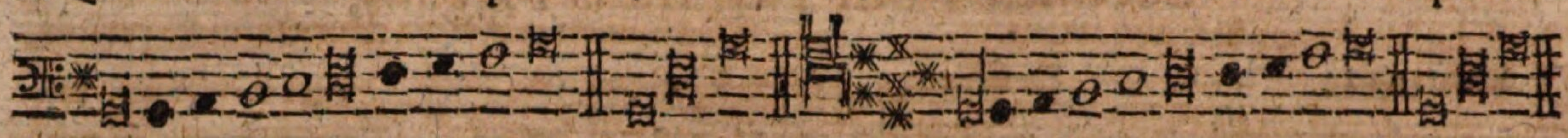
In die Terz minor hinab verſetzt, mi mi la.

In tertiam majorem deorſùm tranſpoſitus.



In die Terz major herab verſetzt. mi, mi, la.

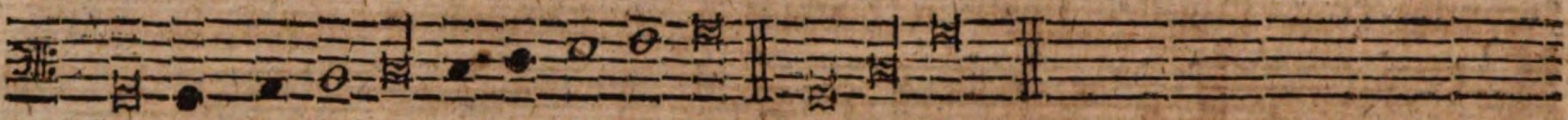
In Quartam deorsùm transportatus. | In ſecundam minorem deorſum transpoſitus.



In die Quart herab verſetzt. Dieſe Transpoſition iſt nicht wol zu gebrauchen.

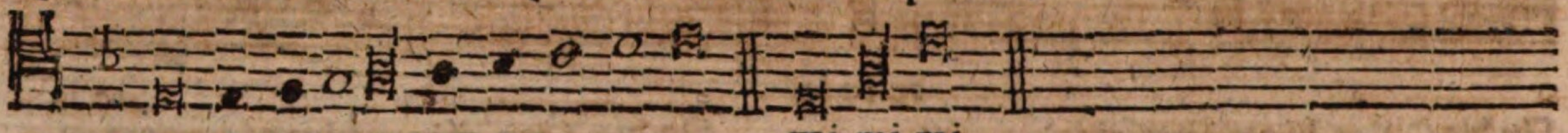
Quarti Toni Plagalis Naturalis.

Efformatio. Definitio.

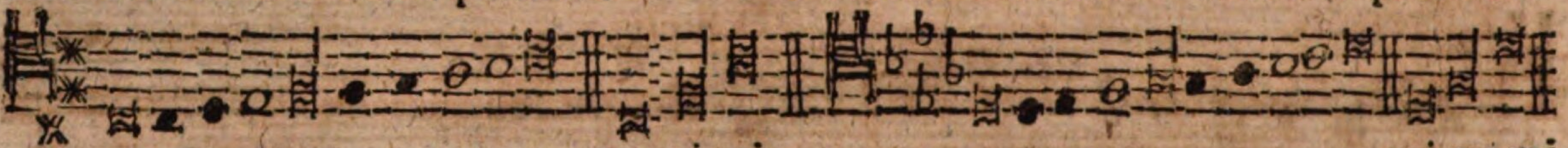


Dieweilen dieſer Ton alſo zu tief / wird er ordinariè in die Quart hinauf transponirt.

Quartus Tonus ordinariè in Quartam ſursùm transpoſitus.

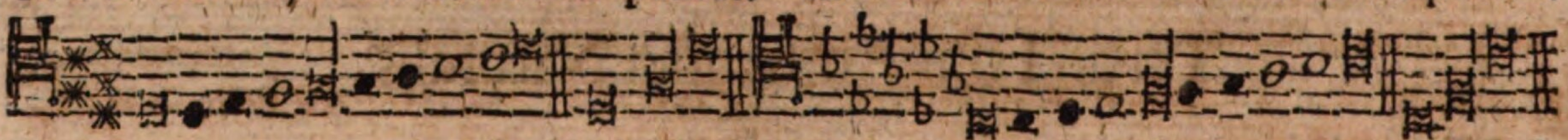


In ſecundam ſursùm transportatus. In tertiam minorem ſursùm transpoſitus.



In die Secund hinauf verſetzt. In die Terz minor hinauf verſetzt.

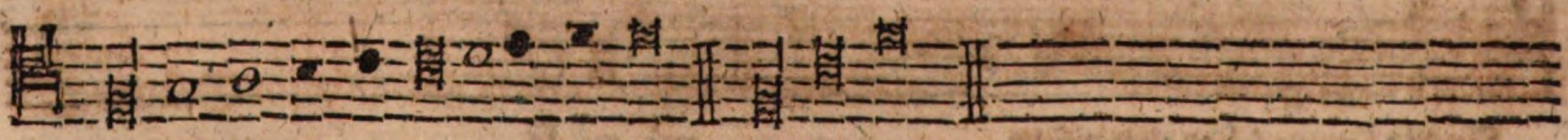
In Tertiam majorem ſursùm transpoſitus. In ſecundam minorem ſursùm transpoſitus.



In die Terz major hinauf verſetzt. Dieſe Transpoſition iſt nicht gebräuchig.

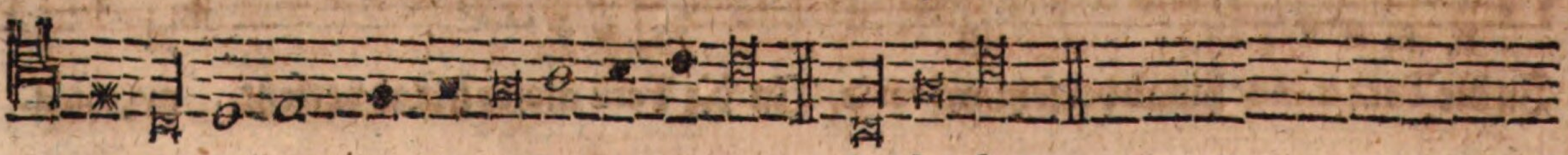
Quinti Toni Authentici Naturalis.

Efformatio. Definitio.



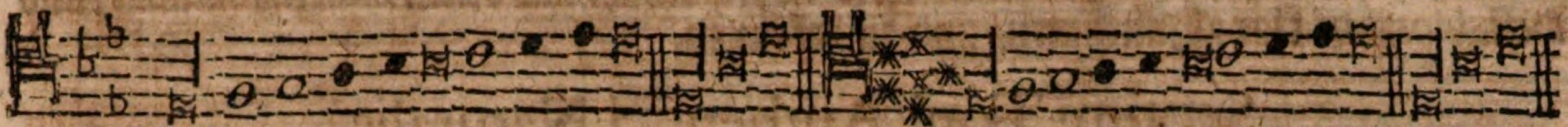
Dieſer figurirte Tonus wird vor ordinari in die Quart herab transponirt.

Quintus Tonus ordinariè in Quartam deorsùm transpoſitus.



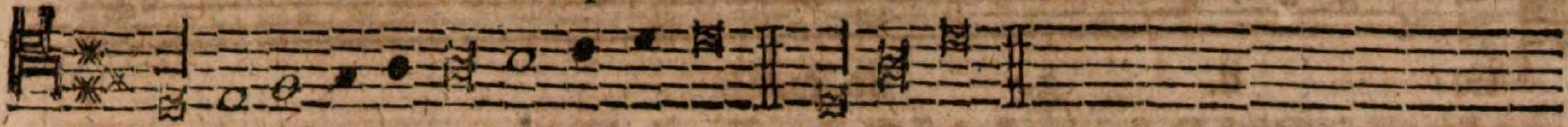
Quintus Tonus ordinarius.

In Secundam deorsùm transpoſitus. In Secundam minorem deorsùm transpoſitus.



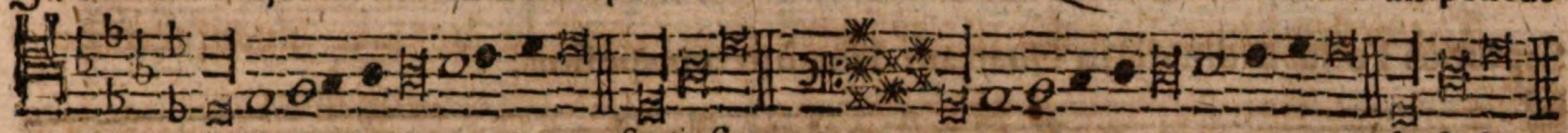
In die Secund herab verſetzt. fa, fa, fa.. In die Secund minor herab verſetzt. fa, fa, fa

In Tertiam minorem deorsùm transpoſitus.



In die Terz minor herab verſetzt. fa, fa, fa.

In Tertiam majorem deorsùm transpoſitus. In falſam Quintam deorsùm transpoſitus

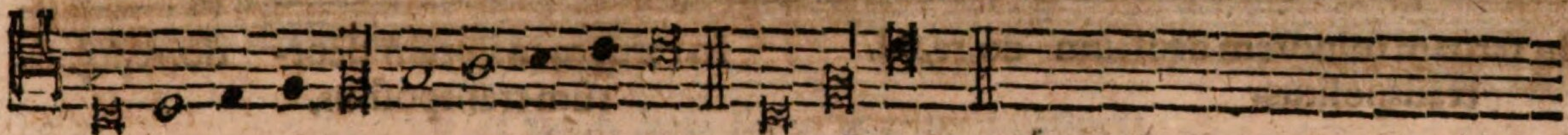


fa, ta, ſa. fa, fa, fa.

Dieſe letzere zwey Transpoſitiones ſind nicht gebräuchlich.

Sexti Toni Plagalis Naturalis

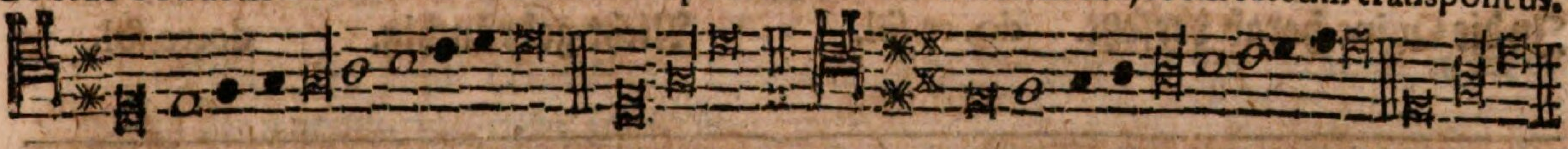
Efformatio. Definitio.



C F c. do, fa, fa.

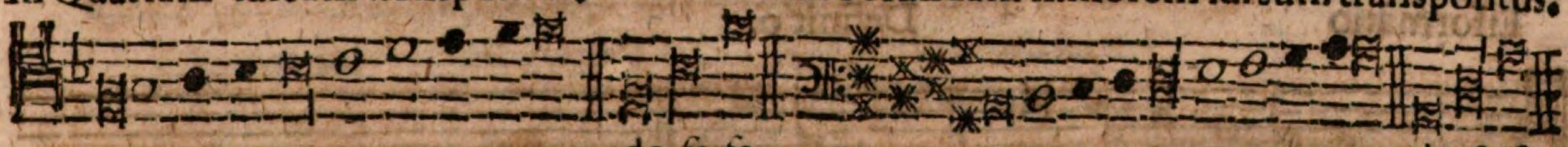
Der ſechſte Ton wird formirt und definirt.

Sextus Tonus in Secundam ſursùm transpoſitus. In Tertiam majorem ſursùm transpoſitus.



In die Secund hinauf verſetzt. do, fa, fa. In die Terz major hinauf verſetzt. do, fa, fa.

In Quartam ſursùm transpoſitus. In Secundam minorem ſursùm transpoſitus.



do, fa, fa. do, fa, fa.

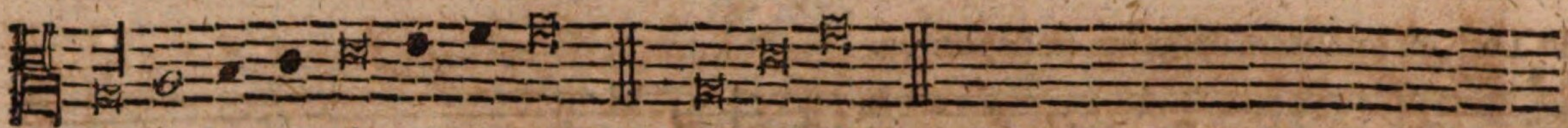
In die Quart hinauf verſetzt. Dieſe Transpoſition iſt gar nicht im Gebrauch.

NB. Es iſt oben Capite Sexto vor den fünfften und ſechſten Tonum eine Erinnerung gegeben worden / wie daß nemlich dieſe beyde Toni beygefügter Urſachen halber meiſtentheils b molliter ſollen abgeſungen werden : welches ich aber nur von dieſen zweyen / als Tonis Choralibus will verſtanden haben; dann ein anders iſt es mit dem Figurat, allwo dieſe zwey Toni, nemlich der Quintus und Sextus ex natura ſua in der Compoſition, wo nicht durchaus / doch meiſtentheils als ♮ dur ſollen tractirt / und aufgeführet werden. Widrigenfalls / wann das b moll hierinn prævalirte / wäre kein Unterſchied inter Quintum & Undecimum, und eben ſo wenig inter Sextum & Duodecimum Tonum.

Gleichfalls hat ſich ein Compoſitor mit der Modulation in acht zu nehmen / daß er den Primum Tonum nicht mit dem Nono , und den Secundum nicht mit dem Decimo Tono confundire. Der Unterſchied iſt jedesmahl aus denen Efformationibus, und Definitionibus klar abzunehmen / und zu erkennen.

Septimi Toni Authentici Naturalis

Efformatio Definitio,

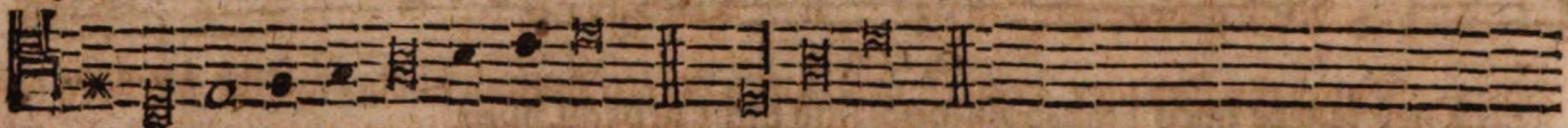


G. d. g, do, re, ſol.

Formation und Definition des ſiebenden Ton in Natura.

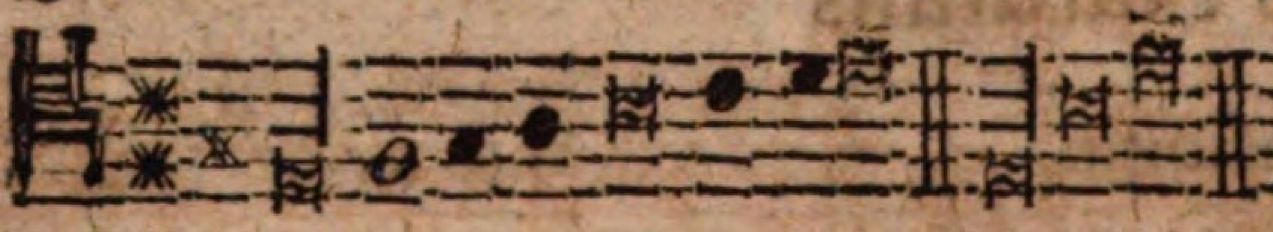
Dieſer Tonus (um weil er alſo natürlich zu hoch) wird ordinariè in die Quart herab transponirt / wie folgt.

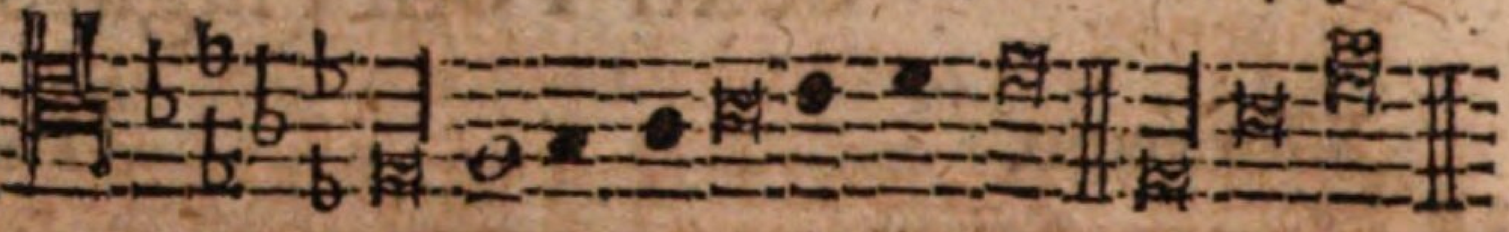
Septimus Tonus ordinariè in Quartam deorsùm transpoſitus.



do, re, ſol.

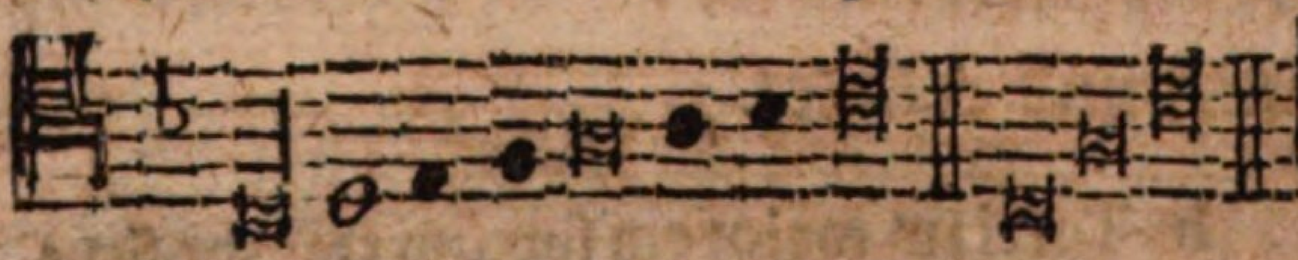
In die Terz minor herab verſetzt. In die Terz major herab verſetzt.

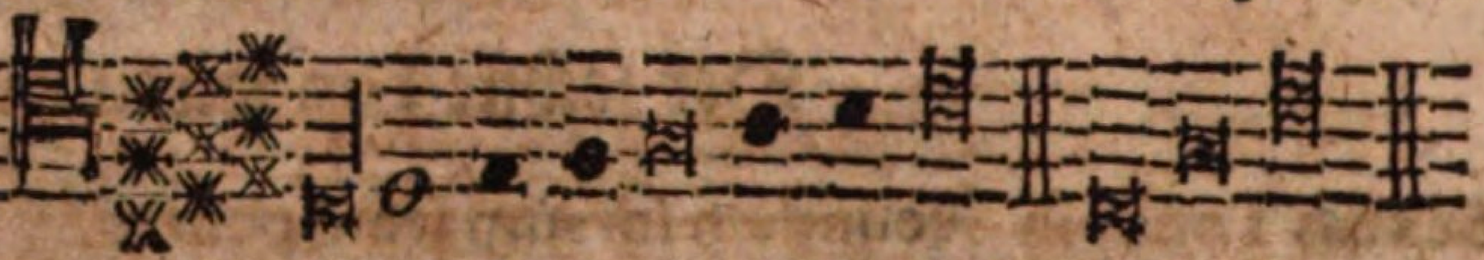




In tertiam minorem deorsùm transpoſitus. do, re, ſol. In tertiam majorem deorsùm transpoſitus. do, re, ſol.

In Quintam deorsùm transpoſitus. In Falſam Quintam deorsùm transpoſitus.

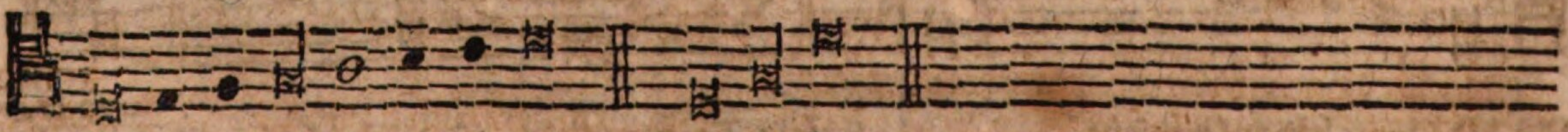




In die Quint herab verſetzt. do, re, ſol. Nicht gebräuchig. do, re, ſol.

Octavi Toni Plagalis Naturalis

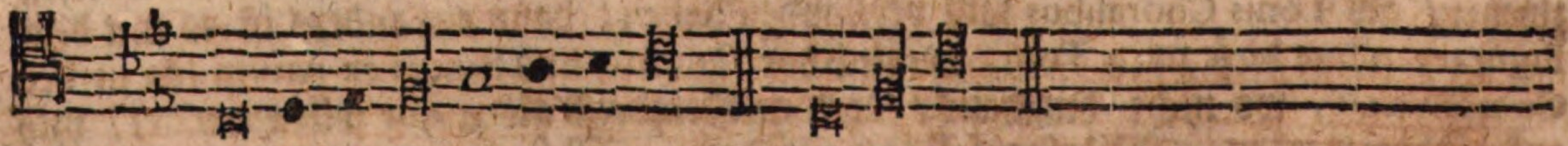
Efformàtio Definitio.



D G d. re, ſol. ſol.

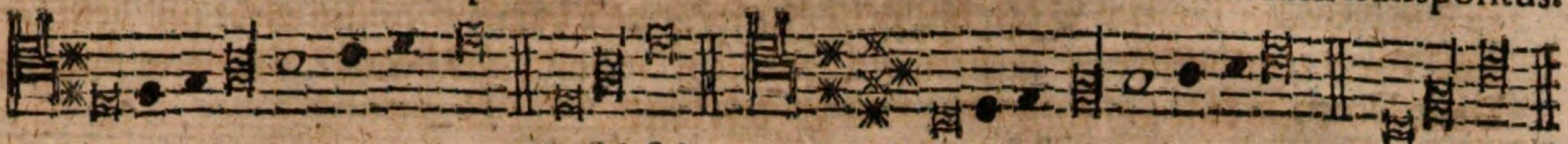
Der achte Tonus Plagalis wird in natura formirt und definirt.

Octavus Tonus in ſecundam deorsùm transpoſitus.



In die Secund herab verſetzt. re, ſol, ſol.

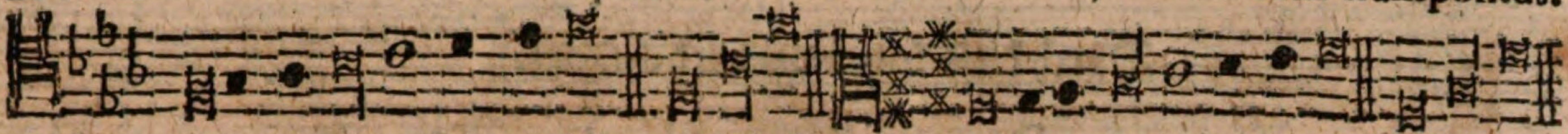
In Secundam ſursùm tranſpoſitus. In ſecundam minorem deorſum tranſpoſitus.



re,ſol,ſol. re,ſol,ſol.

In die Secund hinauf verſetzt. In die Secund minor herab verſetzt.

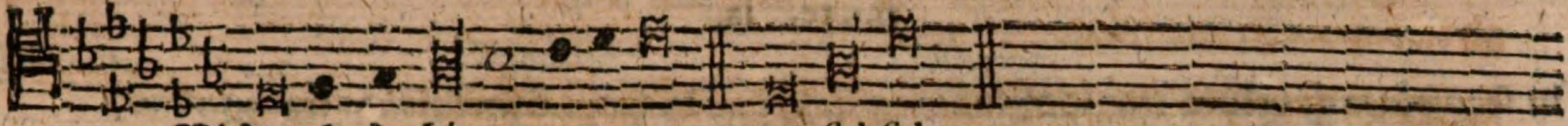
In tertiam minorem ſursùm tranſpoſitus. In Tertiam majorem ſursùm tranſpoſitus.



re,ſol,ſol. re,ſol,ſol.

In die Terz minor hinauf verſetzt. In die Terz major hinauf verſetzt.

In ſecundam minorem ſursùm tranſpoſitus.

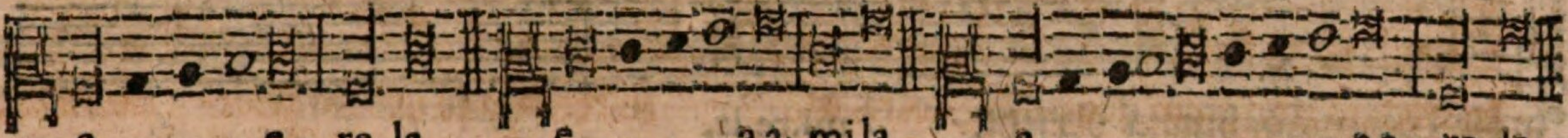


Nicht gebräuchig. re, ſol,ſol.

Nunmehr ſind vier Toni Figurati zu definiren annoch übrig / welche vorhero durch ihre Intervalla, oder partes Conſtitutivas zu erkennen müſſen gegeben werden. Folget demnach

Vor den Neundten Ton.

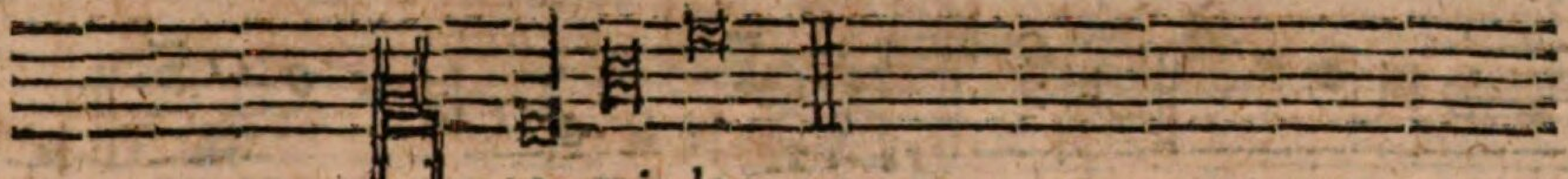
Diapente. Diateſſeron. Diapaſon.



a c re la e a a, mi la a, a a, re la.

Durch dieſe Intervalla wird definirt

Nonus Tonus Authenticus Naturalis.



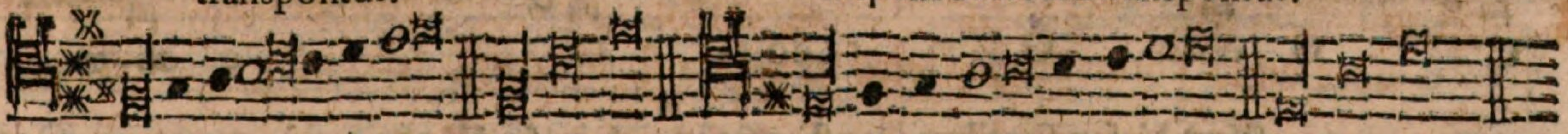
re, mi, la.

Dieweilen dann ermeldter Tonus alſo zu hoch / wird er vor ordinari in die Quint herab verſetzt/wie folgends zu ſehen.

Noni Toni Authentici in Quintam deorsùm transportati.

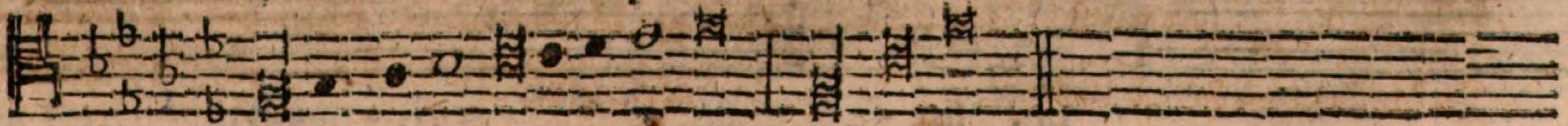
Efformatio. re, mi, la, Definitio.

Nonus Tonus in tertiam minorem deorsùm tranſpoſitus. In 4tam deorsùm tranſpoſitus.



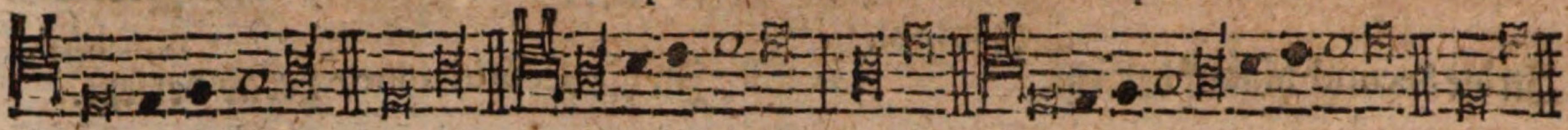
In die Terz minor herab verſetzt. re,mi,la. In die Quart herab verſetzt. re mi la.

In Tertiam majorem deorsùm tranſpoſitus.



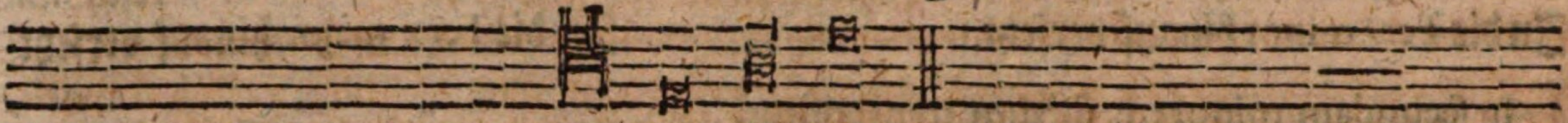
In die Terz major herab verſetzt. re, mi, la.

Vor den Zehenden Ton.



Durch dieſe Intervalla wird definirt.

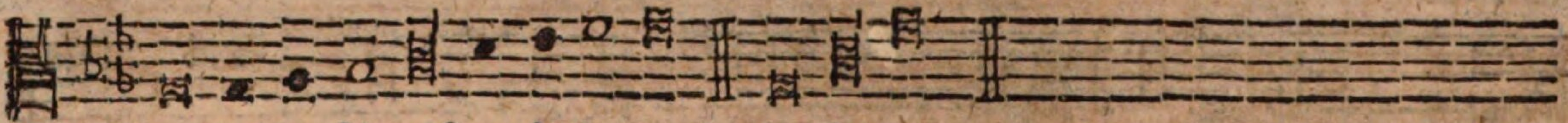
Decimus Tonus Plagalis.



In ſecundam deorsùm tranſpoſitus. In ſecundam ſursùm tranſpoſitus.

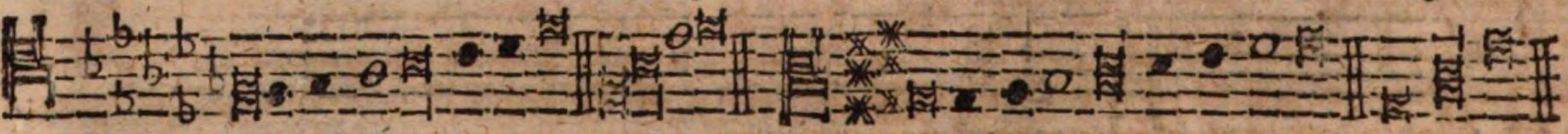
In die Secund herab verſetzt. In die Secund hinauf verſetzt.

In tertiam minorem ſursùm tranſpoſitus.



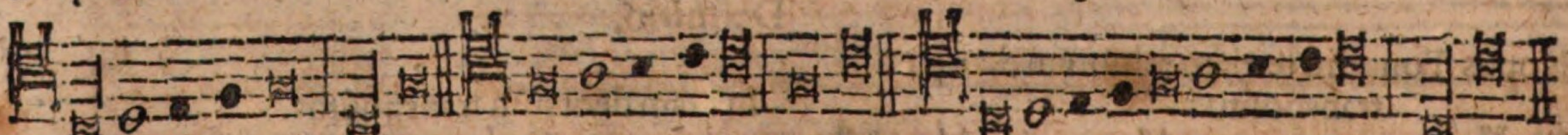
In die Terz minor hinauf verſetzt.

In ſecundam minorem ſursùm tranſpoſitus. In Tertiam majorem ſursùm tranſpoſitus.



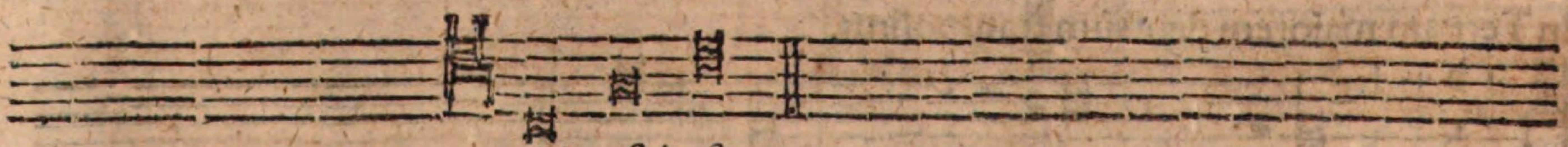
Selten in Brauch. Dieſe noch weniger.

Vor den Eilfften Tonum.



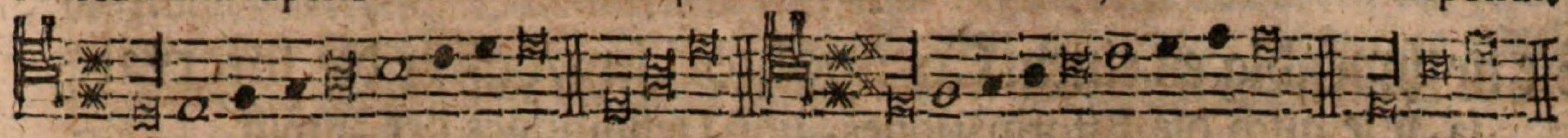
Aus dieſen Partibus Conſtitutivis wird aufgeführt.

Undecimus Tonus Authenticus.



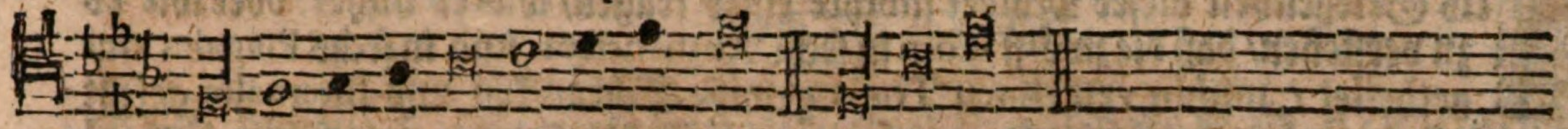
In ſe-

In ſecundam ſuperiorem ſursùm transpoſitus. In tertiam majorem ſursùm transpoſius.



In die Secund hinauf verſetzt. do, ſol, fa. In die Terz major hinauf. do, ſol, fa.

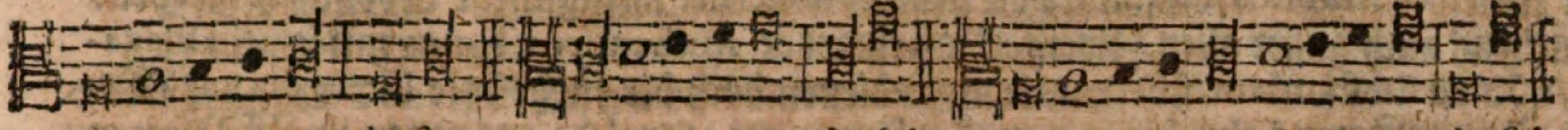
In tertiam minorem ſursùm transpoſitus.



In die Terz minor hinauf verſetzt. do, ſol, fa.

Vor den zwölfften Tonum.

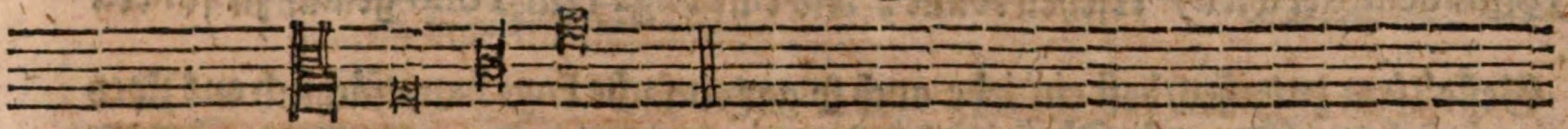
Diateſſeron. Diapente. Diapaſon.



G c do, fa, c. g. do, ſol. G g do, ſol.

Durch dieſe Intervalla wird definirt.

Duodecimus Tonus Plagalis Naturalis.

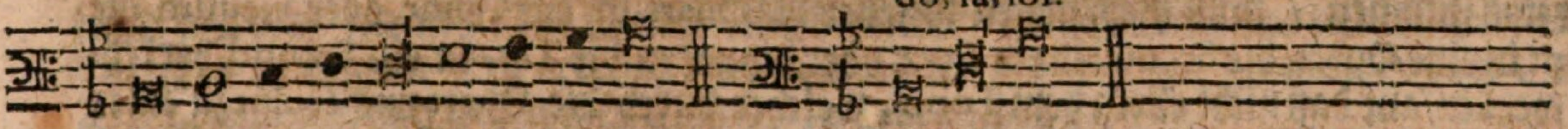


do, fa, ſol.

Dieweilen aber dieſer Tonus als natürlich zu hoch / wird er ordinariè in die Quint herab verſetzet.

Duodecimi Toni Plagalis in Quintam deorsùm transpoſiti.

do, fa, ſol.



Efformatio. Definitio.

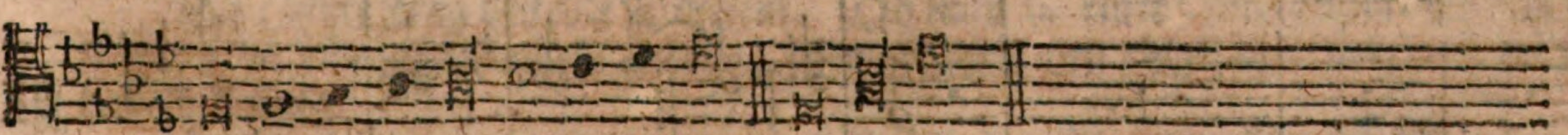
Duodecimus Tonus in Secundam deorsùm transpoſitus. In tertiam minorem deorsùm transpoſitus.

In die Secund herab verſetzt. do, fa, ſol. In die Terz minor herab verſetzt. do, fa, ſol.

In Quartam deosrùm transpoſitus. In ſecundam minorem deorsùm transpoſitus.

In die Quart herunter verſetzt. do, fa, ſol, In die Secund minor herab verſetzt. do, fa, ſol.

In tertiam majorem deorsùm transpoſitus.



In die Terz minor herab verſetzt. do, fa, ſol.

Das XI. Capitel.

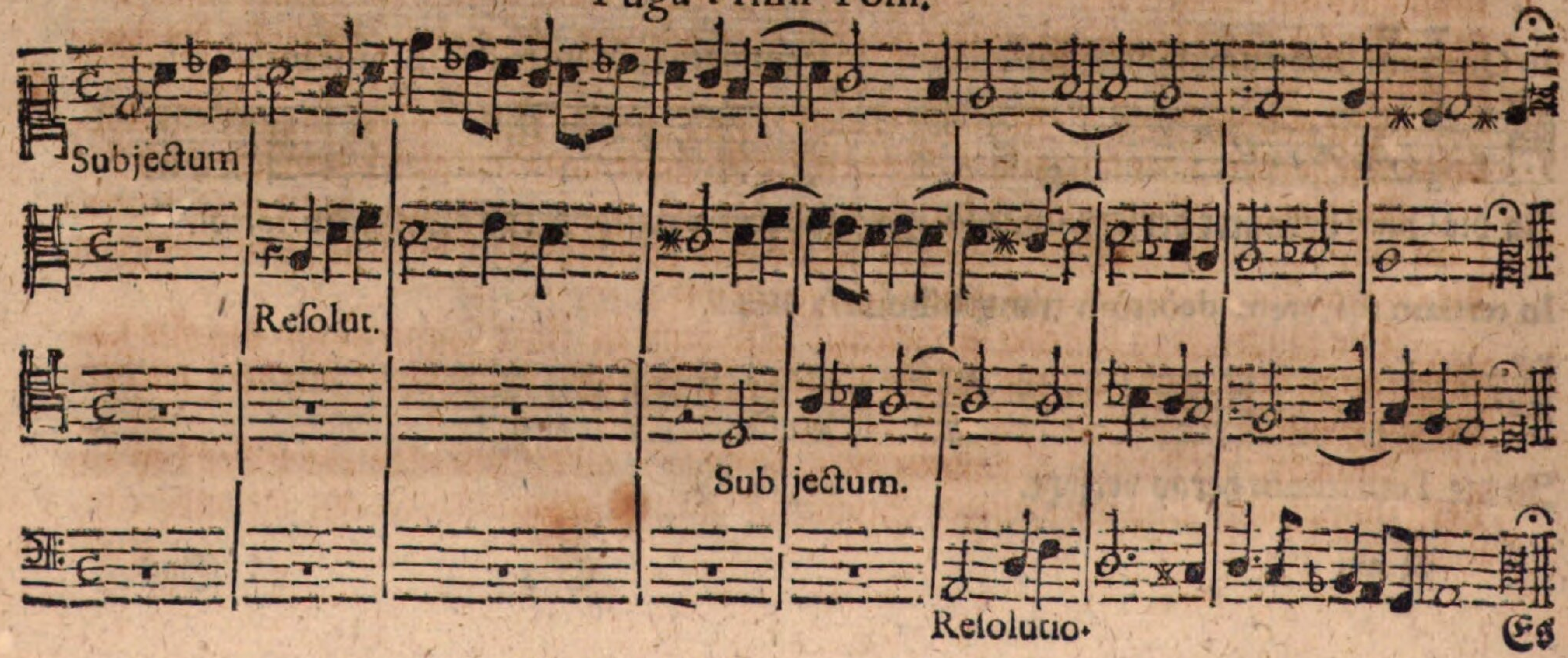
Wie nothwendig es einem Compoſitori ſeye/daß er die Intervalla, wie auch die Efformationes, und Definitiones der zwölff Tonorum verſtehe.

Aus Gelegenheit dieſer Materi möchte einer fragen/ was es nutze/ oder wie es zu verſtehen/ daß die zwölff Toni in ſechs Authenticos, und in ſechs Plagales eingetheilet / mithin ermeldten Tonis gewiſſe Schrancken und Intervalla geſetzt werden? Indeme doch die jetzige Compoſitores kein Bedencken tragen / ſolche (ſowohl was die Höhe/ als Tieffe betrifft) zu überſchreiten.

Antwort: Die alte Componiſten (abſonderlich die Claſſici) ſind freylich mehrers befliſſen geweſen/ihre Compoſitiones denen Tonis (welche ſie hier zu erkieſen/) gemäß einzuſchräncken; deſſentwegen ſie auch (wie in denen Compoſitionibus der approbirten alten Meiſtern annoch zu ſehen) die fünfte Lini nicht leicht überſchritten. Obwohlen nun ermeldte Ambitus dißfalls von denen Modernis wenig mehr beobachtet werden/ beynebens auch auſſer allen Zweiffel/daß ein jeder Authenticus Tonus mit ſeinem Plagali, quò ad ſubſtantiam, übereins komme/dienen doch die fürgeſetzte Intervalla vors Erſte/daß man hieraus abnehmen / und erkennen möge/welche aus denen zwölff Tonis in natura können aufgeführet / oder welche wegen ihrer natürlichen Untauglichkeit müſſen überſetzt werden. Vors andere / was vor Tranſpoſitiones einem jeden Ton anſtändig. Zum dritten/ damit man aus denen Speciebus Intervallorum, durch welche ein jedwederer Tonus definiret wird / erſehen könne; wie eine Fuga dem Tono gemäß zu führen ſeye.

Geſtaltſam zu wiſſen/daß ein jede auch ſo gar einfache Fuga hauptſächlich aus zwey Theilen beſtehe. Der erſte Theil wird insgemein das Subjectum genennet; Der andere Theil aber die Reſolutio ſubjecti. Das Subjectum iſt der Satz/ und das Thema, oder eine gewiſſe / auszuführen/ vorgegebene Melodei. Conſequenter iſt die Reſolutio gegen dem Subjectum reſpectivè der Gegenſatz. Dieweilen dann dieſe/ nemlichen die Reſolutio nach Anweiſung der Solmiſation mit dem Subjecto, dem Ton gemäß / ſoll übereins ſtimmen / muß mehrmalen in jener die Quart in ein Quint, oder viciſſim die Quint in eine Quart, die Secund in ein Terz, oder hingegen die Terz in ein Secund verkehret werden/auf daß nicht allein dem Tono, welcher durch die Quart und Quint zu einer Octav efformiret wird/ſondern auch der Solmiſation (als welche mi für mi, und fa für fa erfordert) ein Genügen geſchehe. Zu mehrerer Erläuterung deſſen / ſtelle ich hiemit vor eine Fugam Primi Toni, in welcher das Subjectum Anfangs durch die Quint, die Reſolutio hingegen durch die Quart eingeführet wird. Item / wo nachgehends das Subjectum in die Secundam minorem, die Reſolutio aber in die Tertiam minorem, aufſteiget/ geſtaltſam es die Efformatio, und Definitio Primi Toni, wie auch die Solmiſation alſo erfordert.

Fuga Primi Toni.



Es

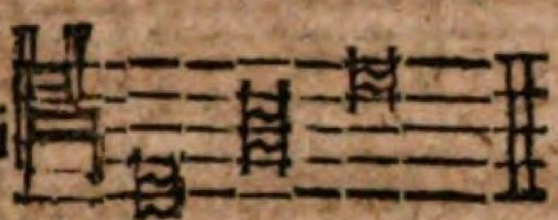
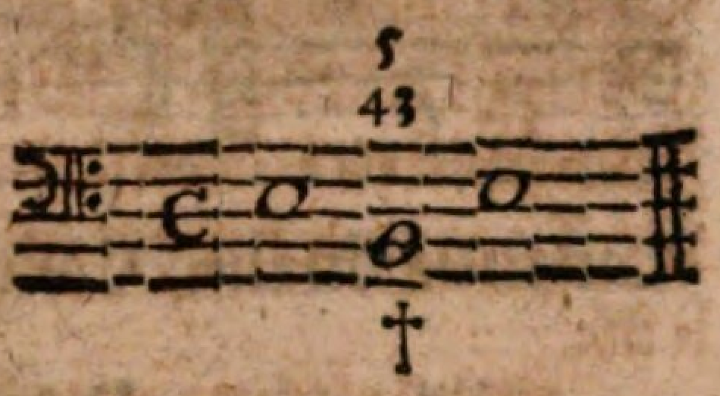
Es ſollten zwar pro meliori informatione allhier auch über die übrige Tonos Fugæ beygebracht werden; Dieweilen man aber keine Fugam recht ausführen kan lernen / es habe einer dann zuvor die Contra-Punct-Schulen abſolvirt / als werden ermeldte Fugæ über die zwölff Tonos biß dahin ausgeſpahret / und ſodann im andern Buch an die Contra-Punct-Lectiones mit vier Stimmen angehengt werden.

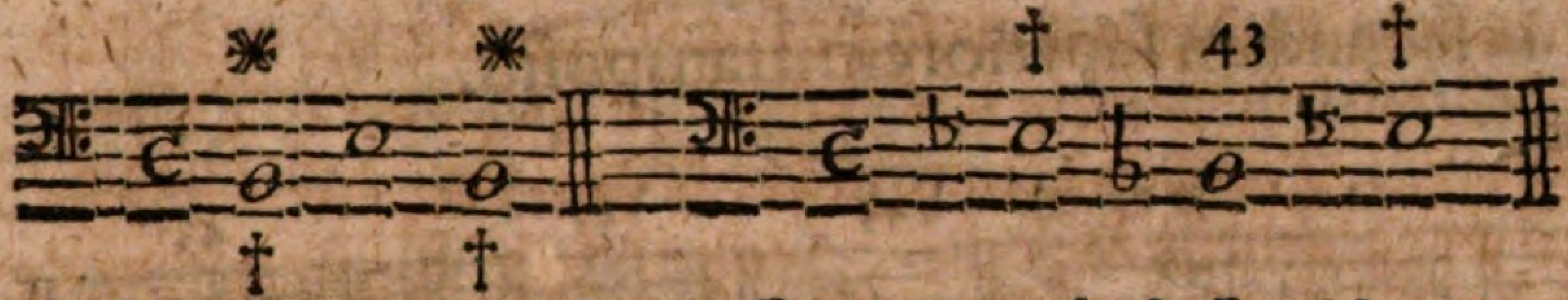
Das XII. Capitel.

Von denen Cadentiis Finalibus, Affinalibus und Accidentalibus der zwölff Tonorum Figuratorum.

DAmit ich die Materi, welche in dieſem und nachfolgenden Capitel vorgenommen wird / recht fundamentaliter zu verſtehen gebe / muß ich zuvor etliche Fragen ſtellen / und beantworten.

Die erſte Frag. Was für Cadenzen enthält ein jeder Tonus Figuratus in ſich?

Antwort: Diejenige / deren Fundamental-Claves die Quint in natura, oder Speciebus deſſelben Toni ober ſich haben können. Was andere Cadenzen ſind / werden de via ordinaria ausgeſchloſſen / dieweilen ſie von dem Ton degeneriren / zum Exempel. In Primo Tono Naturali  wäre folgende Cadenzen 



dem Ton nicht gemäß / dieweilen man dergleichen bemerckte Quintas in deſſen Natura nicht haben kan. Dahero man ſich dergleichen Cadenzen nur in denen Compoſitionibus, welche was längers ausgeführt werden / etwan in der Mitte / nachdeme der Tonus durch ſeine natürliche Cadenzen ſchon genugſam iſt zu erkennen geben worden / per modum Licentiæ Poëticæ, oder Transgreſſionis, und in gewiſſen Umſtänden gebrauchen kan.

Die andere Frag. In wie viel Gattungen werden die Cadenzen (welche ein Tonus ex natura ſua mit ſich führet) eingetheilet?

Antwort. In drey Sorten. In die Finalem nemlich / alsdann in die Affinales, und Medias, oder Accidentales. Zu Teutſch: In die Endliche / nechſt Endliche / und mittlere / oder zufällige Cadenzen.

Die dritte Frag. Was für Ordnung iſt in dieſen Cadentiis zu halten?

Antwort. Die Cadentia Finalis, oder End-Cadenz hat vor andern den Vorzug / muß auch mit ſelbiger der Tonus beſchloſſen werden. Nam in fine videbitur, cujus Toni. Nechſt dieſer ſollen aufgeführt werden die Cadentiæ Affinales, folgends die Accidentales.

Die vierdte Frag. Was vor Cadentiæ ſind zu erwählen / wann in einer Compoſition mit groſſen / oder langſamen Figuren ein Abſatz / einen Final gleich / gemacht wird?

Antwort. Man muß ſich hierzu entweder der Final-Cadenz, oder der Cadentiarum Affinalium gebrauchen / dieweil dergleichen Abſätze einem Final gleichen; obſchon die Compoſition nachgehends weiter fortgeſetzt wird.

Die fünffte Frag beſtehet in dieſem. Ob man in einer Compoſition die alte Cadenz immediatè (ohne daß ein andere Cadenz darzwiſchen eingeführet werde /) wiederhohlen könne?

Antwort. Mit viel Stimmen (v. g. ab Octo) allwo zuweilen ein Chor den andern imitirt / oder auch mit weniger Stimmen / wann ein Modulation auf die andere reſpon-

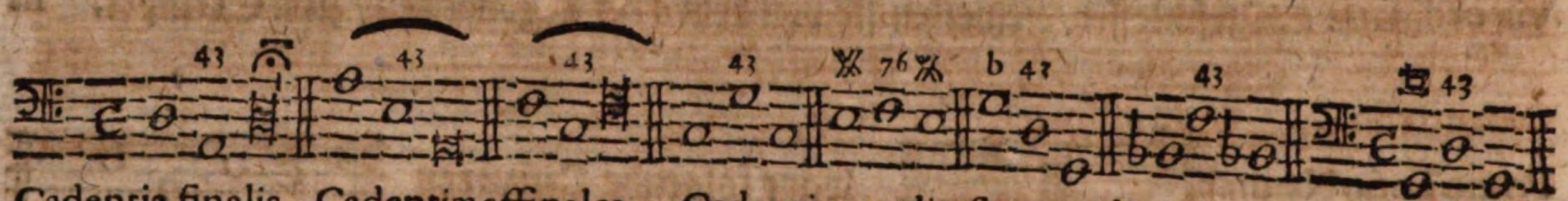
ſpondiret / kan man gar wohl die alte Cadenz wiederhohlen. Im übrigen kommen dergleichen öffters nach einander repetirte Cadenzen nicht wohl in das Gehör / ausgenommen / gegen End einer Compoſition, allwo die Cadentia Finalis vor dem Beſchluß gar wohl ein und das andermahl kan wiederhohlet werden / damit der Tonus hiemit deſto beſſer beſchloſſen werde.

Das XIII. Capitel.

In welchen die Cadentiæ Finales, Affinales, und Accidentales der zwölff Tonorum, ſowohl der natürlichen/ als der transponirten ordentlich vorgeſtellet werden.

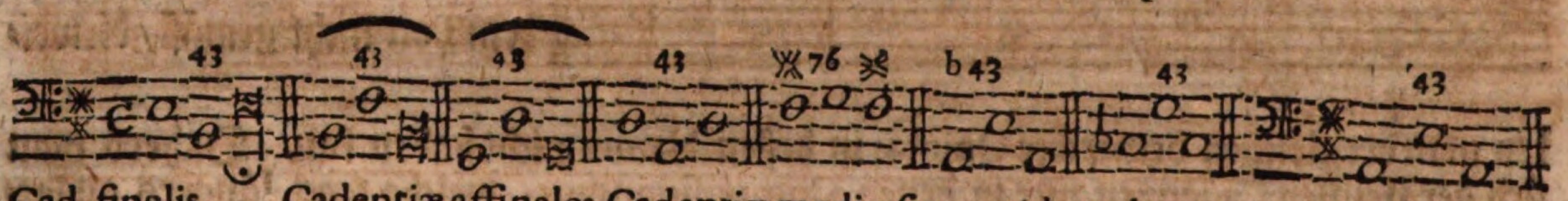
NB. In Abhandlung dieſer Materi verſtehe ich unter dem Wort Cadenz hauptſächlich nur die unterſte Stimm/oder das Fundament, zumahlen von denen obern Stimmen/welche die Cadentias Completivè formiren helffen/ ſchon vorhin genugſame Information gegeben worden.

Primi Toni Naturalis.



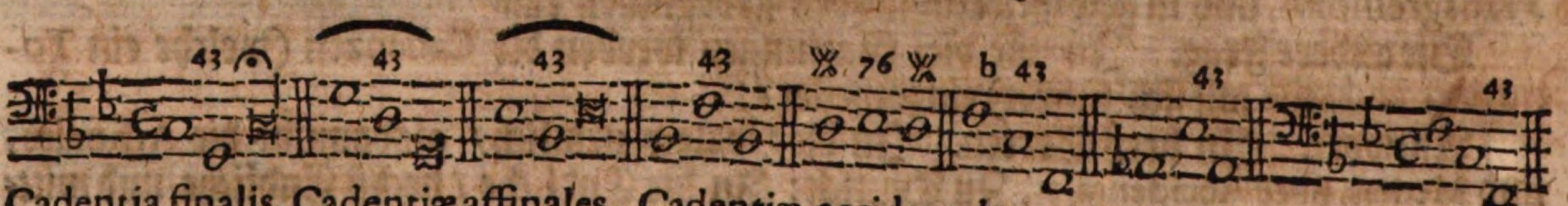
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ mediæ ſive accidentales.

Primi Toni in ſecundam ſuperiorem tranſpoſiti.



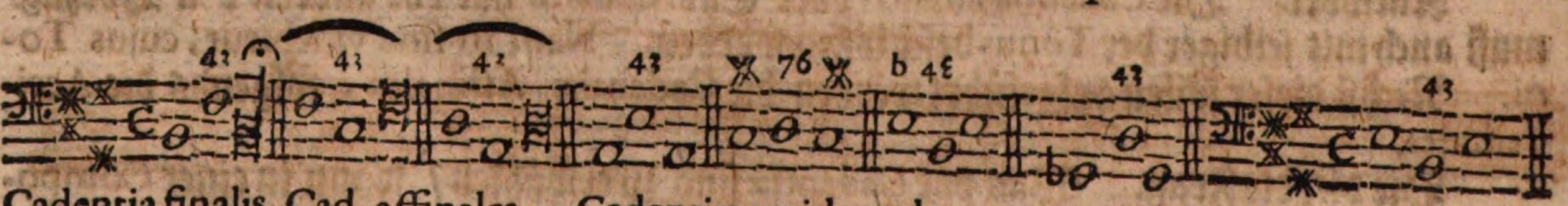
Cad. finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ mediæ ſive accidentales.

In ſecundam inferiorem tranſpoſiti.



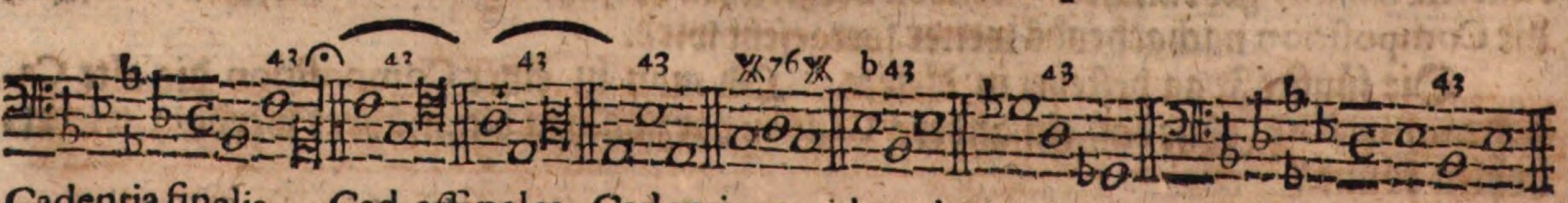
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In tertiam minorem deorsùm tranſpoſiti.



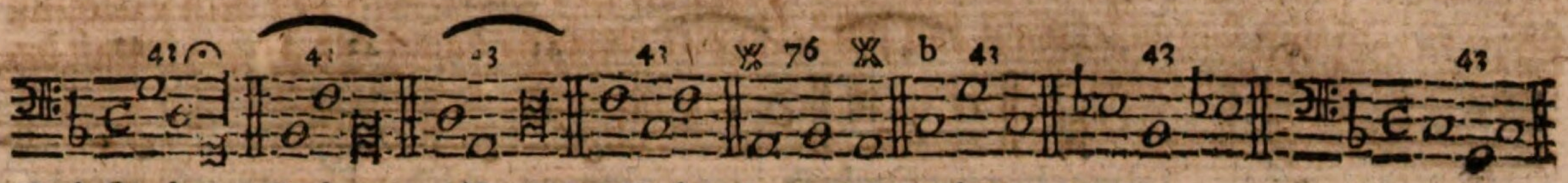
Cadentia finalis. Cad. affinales. Cadentiæ accidentales.

In tertiam majorem deorsùm tranſpoſiti.



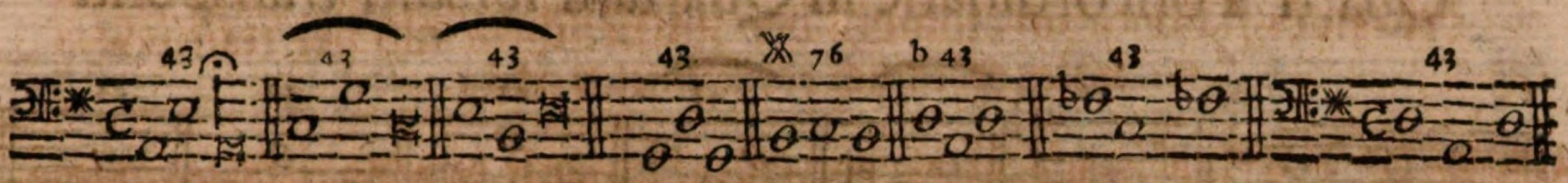
Cadentia finalis. Cad. affinales. Cadentiæ accidentales.

Secundi Toni ordinariè in Quartam ſurſùm tranſpoſiti.



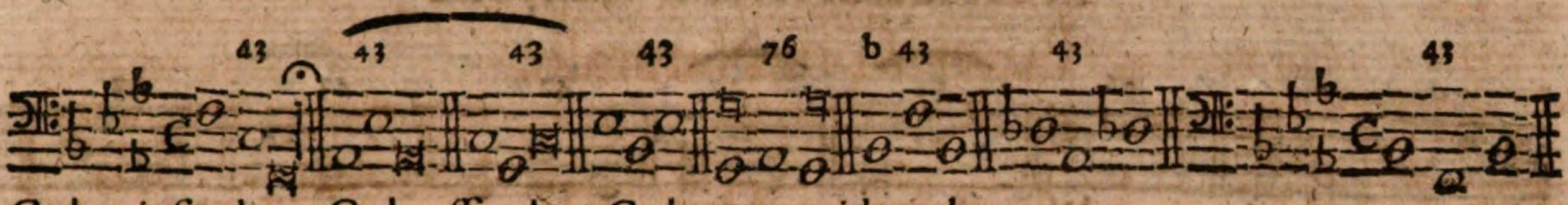
Cad. finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Quintam ſurſùm tranſpoſiti



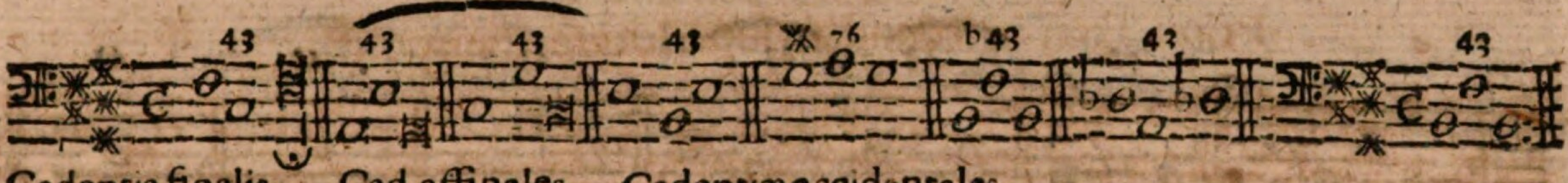
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales,

In Tertiam minorem ſnrſùm tranſpoſiti



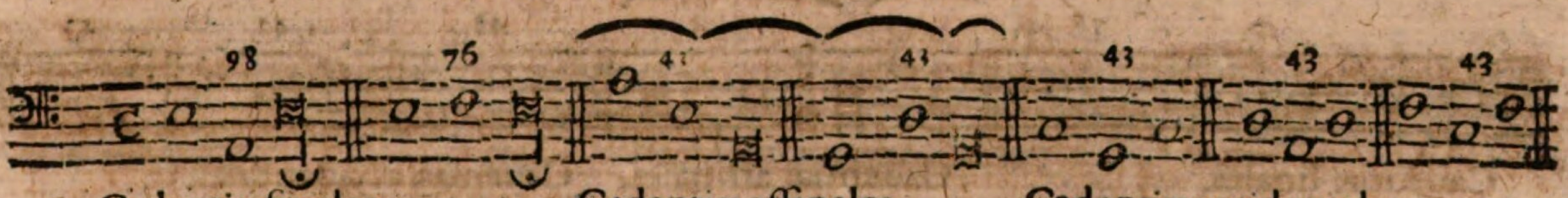
Cadentia finalis. Cad. affinales. Cadentiæ accidentales.

In Tertiam majorem ſurſùm tranſpoſiti



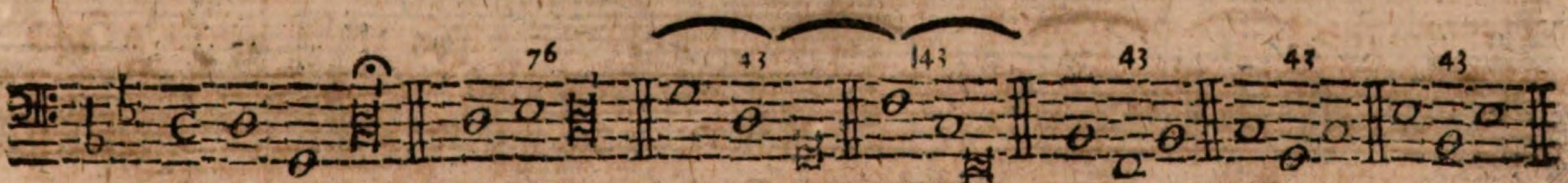
Cadentia finalis. Cad. affinales. Cadentiæ accidentales.

Tertii Toni Naturalis



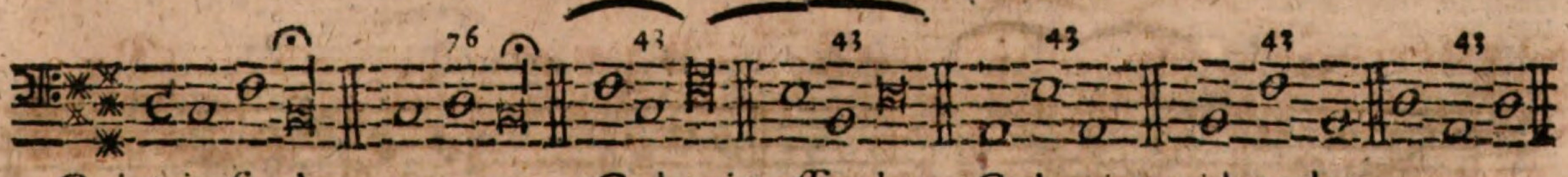
Cadentiæ finales. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Secundam deorſùm tranſpoſiti



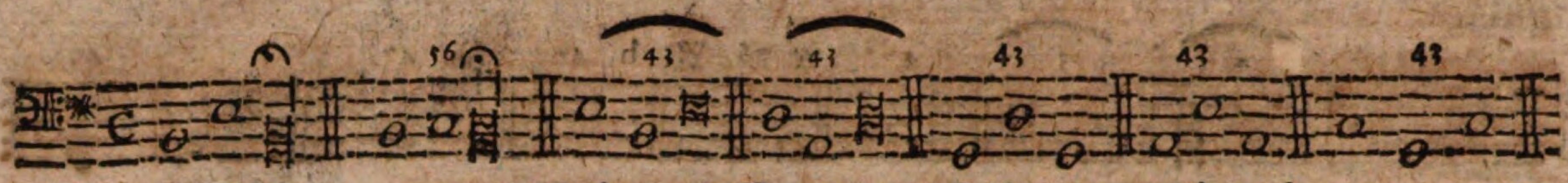
Cadentiæ finales. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Tertiam minorem deorſùm tranſpoſiti



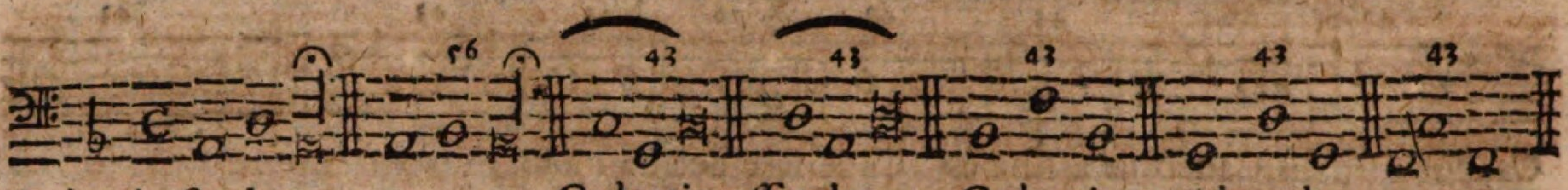
Cadentiæ finales. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

Tertii Toni in Quartam deorsùm tranſpoſiti



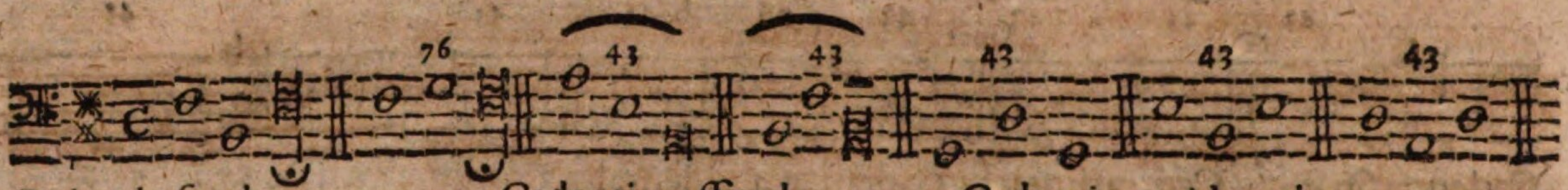
Cadentiæ finales. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

Quarti Toni ordinariè in Quartam ſursùm tranſpoſiti



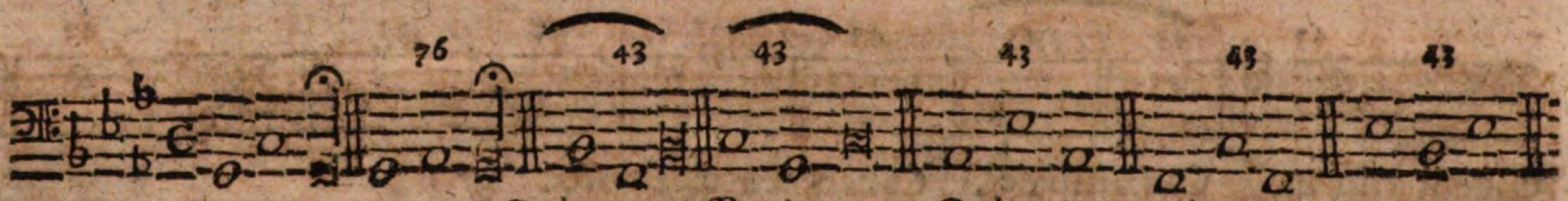
Cadentiæ finales. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Secundam ſursùm tranſpoſiti



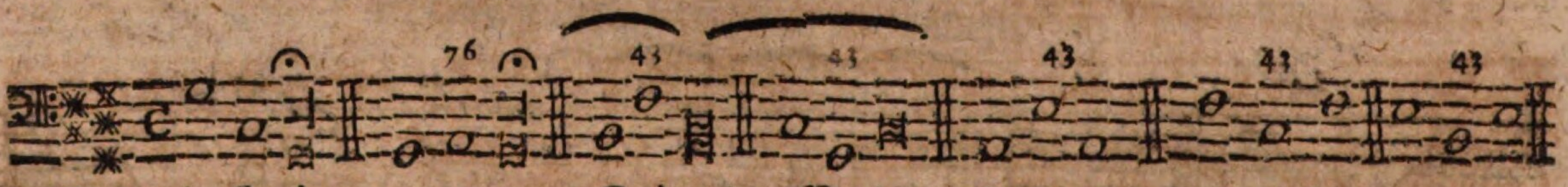
Cadentiæ finales. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Tertiam minorem ſursùm tranſpoſiti



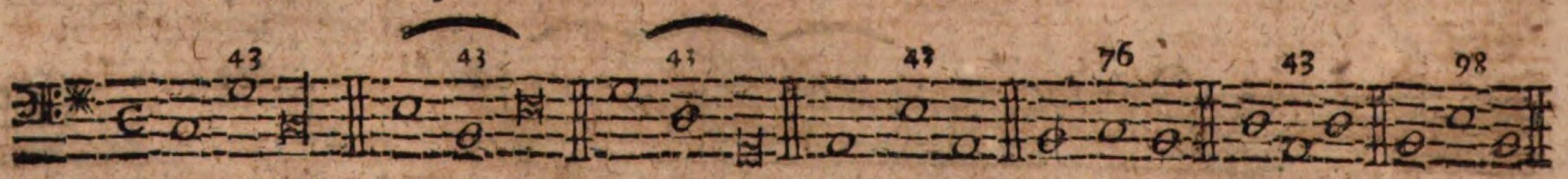
Cadentiæ finales. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Tertiam majorem ſursùm tranſpoſiti



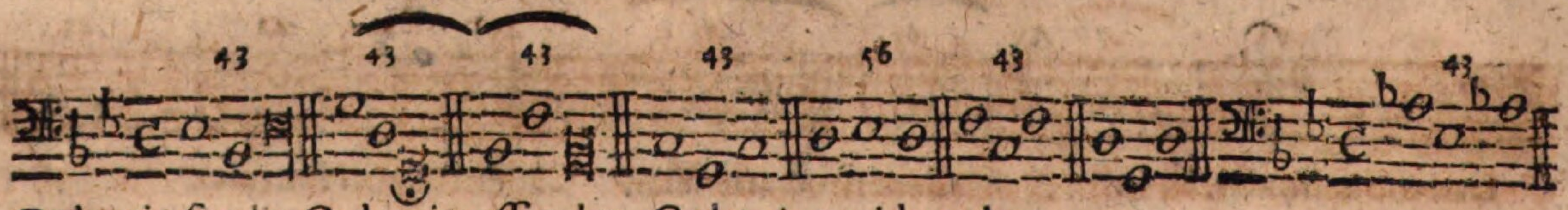
Cadentiæ finales. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

Quinti Toni ordinariè in Quartam deorsùm tranſpoſiti



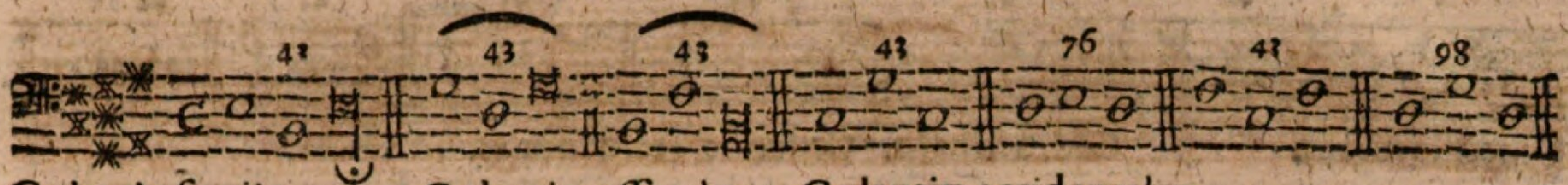
Cadentiæ finales. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Secundam deorsùm tranſpoſiti



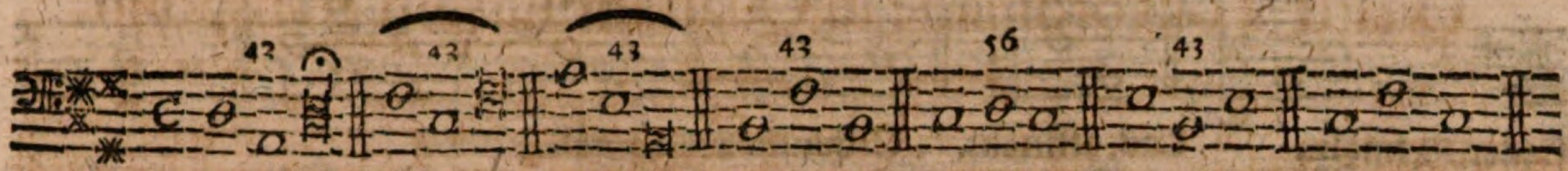
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

Quinti Toni in ſecundam minorem deorsùm tranſpoſiti



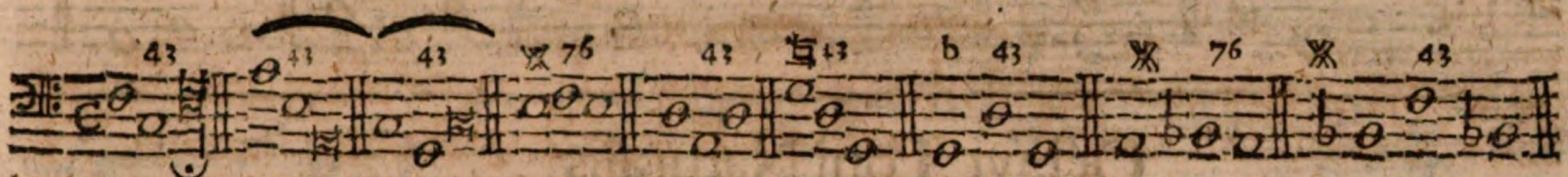
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Tertiam minorem deorsùm tranſpoſiti



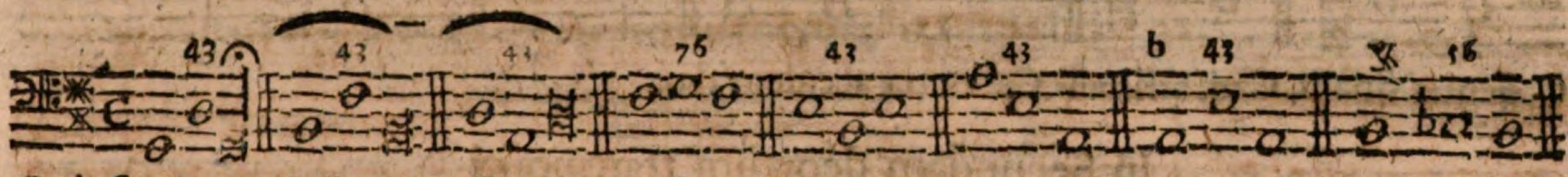
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

Sexti Toni Naturalis



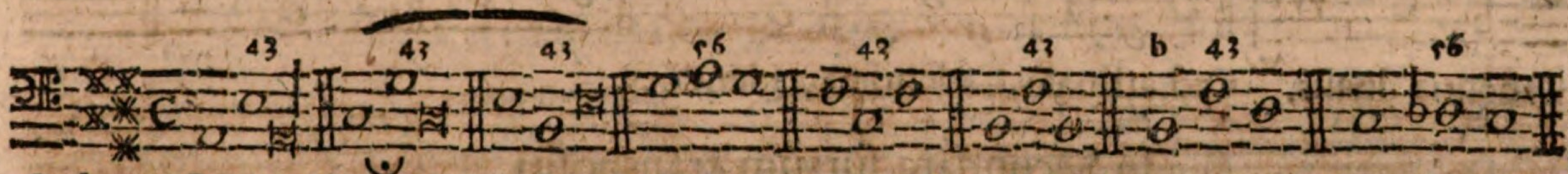
Cad. finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Secundam ſursùm tranſpoſiti



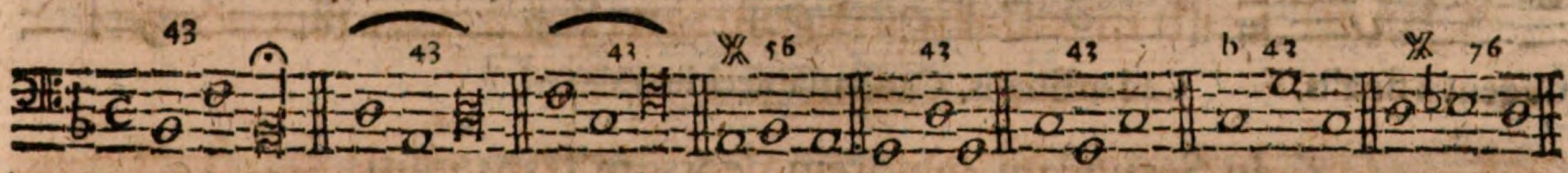
Cad. finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Tertiam majorem ſursùm tranſpoſiti



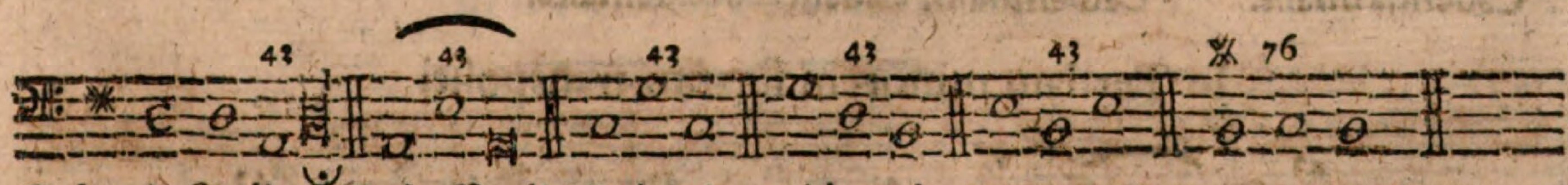
Cadentia finalis. Cad. affinales. Cadentiæ accidentales.

In Quartam ſursùm vel Quintam deorsùm tranſpoſiti



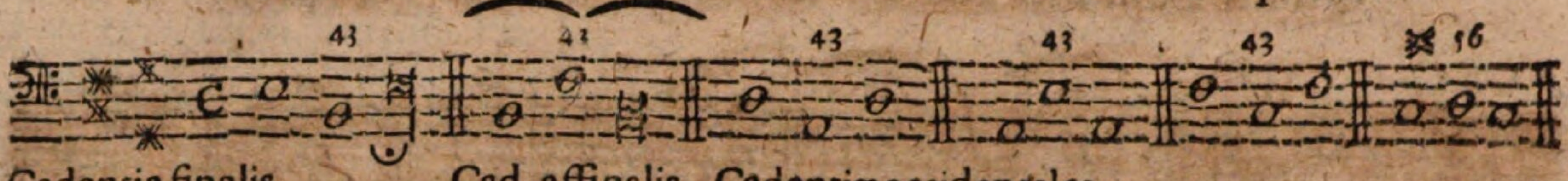
Cadentia finalis. Cad. affinales. Cadentiæ accidentales.

Septimi Toni ordinariè in Quartam deorsùm tranſpoſiti.



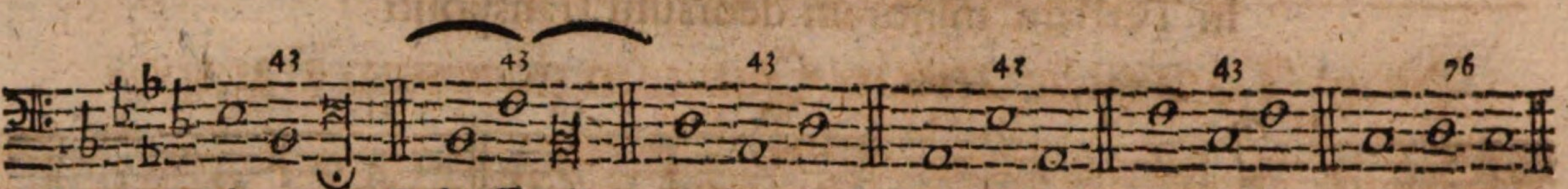
Cadentia finalis. Cad. affinalis. Cadentiæ accidentales.

Septimi Toni in Tertiam minorem deorsùm tranſpoſiti



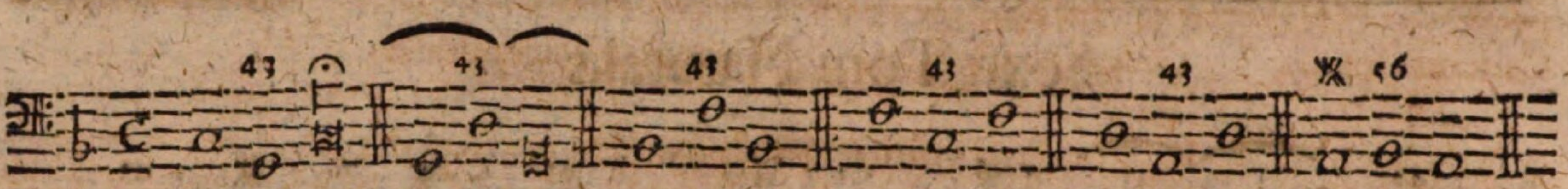
Cadentia finalis. Cad. affinalis. Cadentiæ accidentales.

In Tertiam majorem deorsùm tranſpoſiti

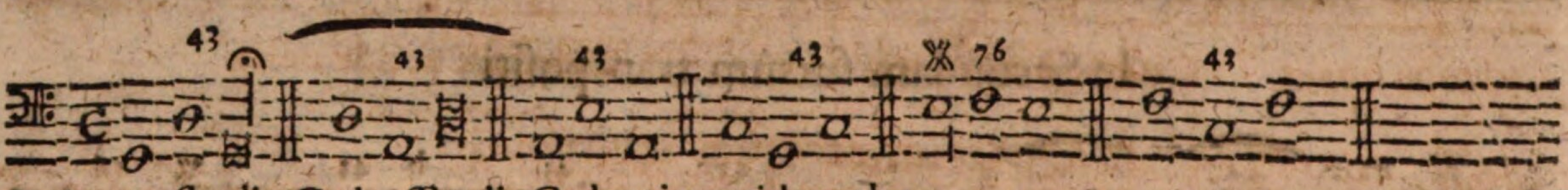


Cadentia finalis. Cad. affinalis. Cadentiæ accidentales.

In Quintam deorsùm tranſpoſiti

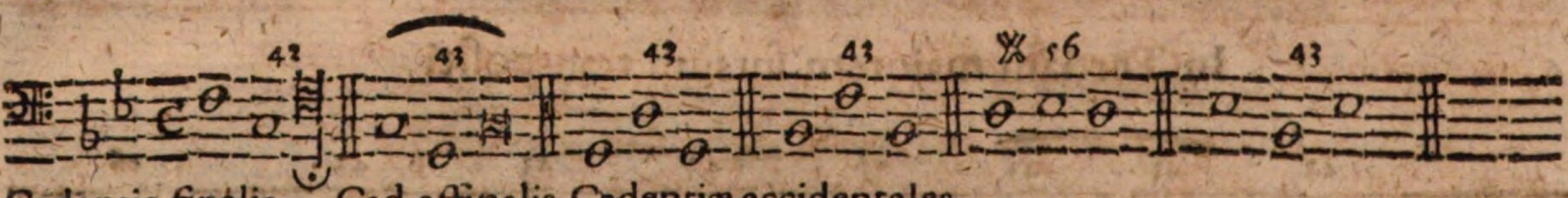


Octavi Toni Naturalis



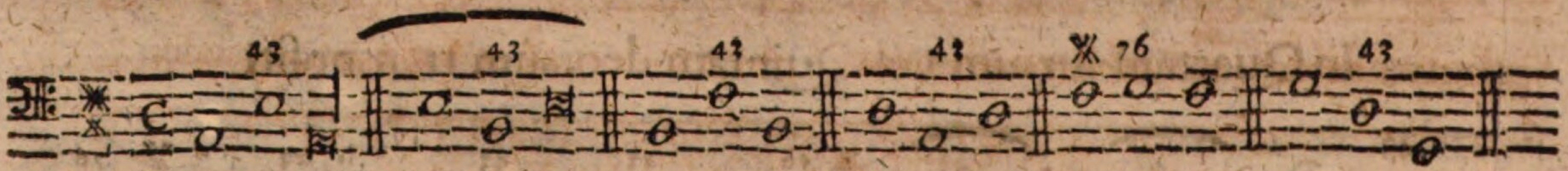
Cadentia finalis. Cad. affinalis. Cadentiæ accidentales.

In Secundam deorsùm tranſpoſiti



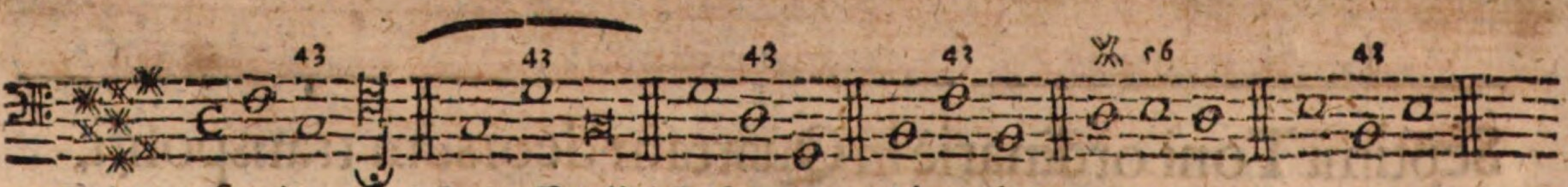
Cadentia finalis. Cad. affinalis. Cadentiæ accidentales.

In Secundam ſursùm tranſpoſiti



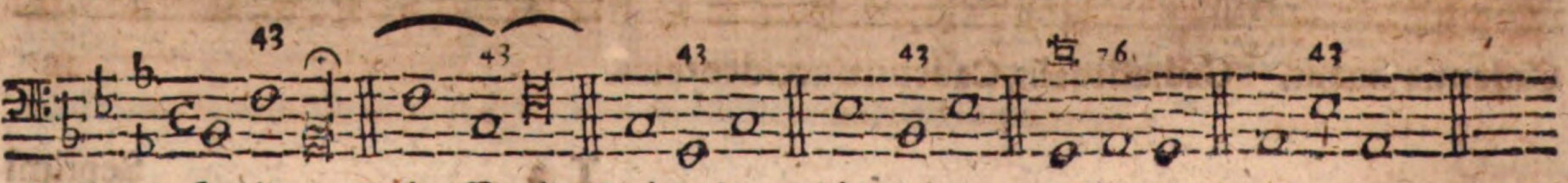
Cadentia finalis. Cad. affinalis. Cadentiæ accidentales.

In Secundam minorem deorsùm tranſpoſiti



Cadentia finalis. Cad. affinalis. Cadentiæ accidentales.

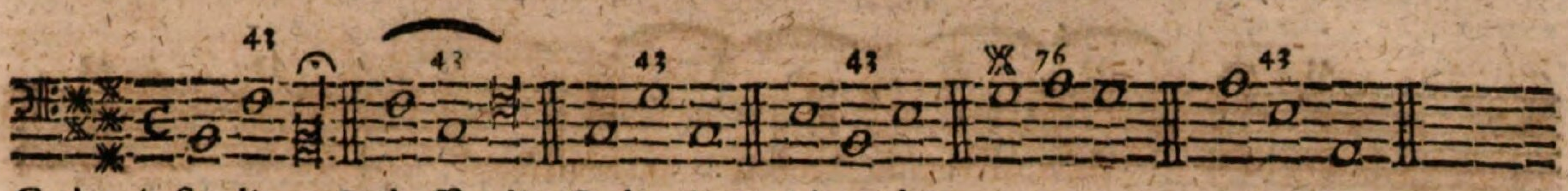
In Tertiam minorem ſursùm tranſpoſiti



Cadentia finalis. Cad. affinalis. Cadentiæ accidentales.

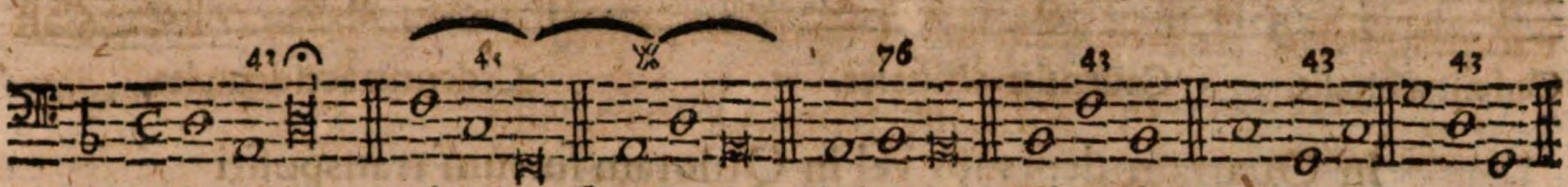
Octavi

Octavi Toni in Tertiam majorem ſursùm tranſpoſiti



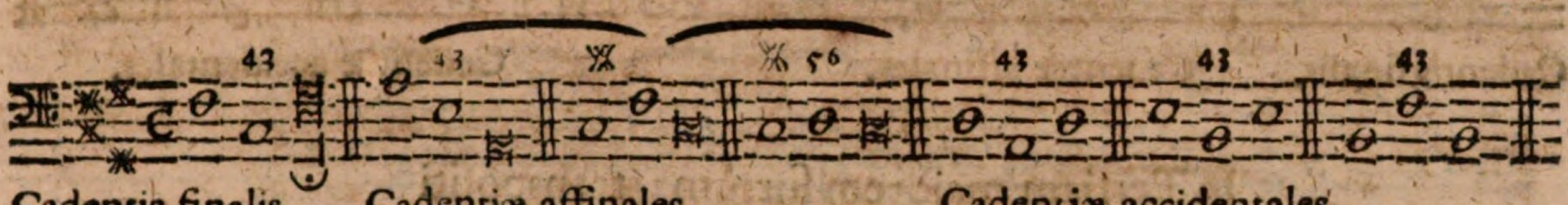
Cadentia finalis. Cad. affinalis. Cadentiæ accidentales.

Noni Toni ordinariè in Quintam deorsùm tranſpoſiti



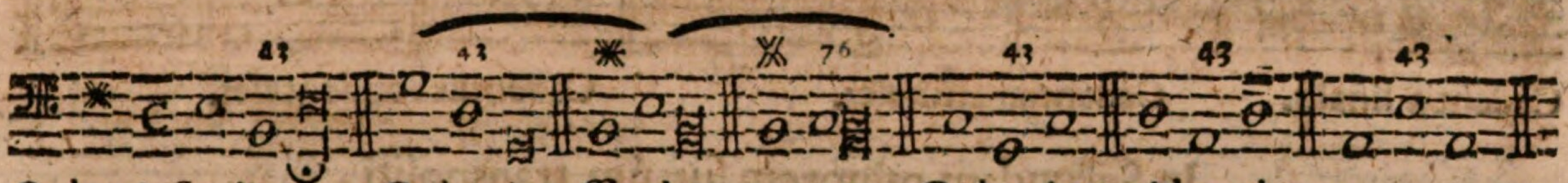
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Tertiam minorem deorsùm tranſpoſiti



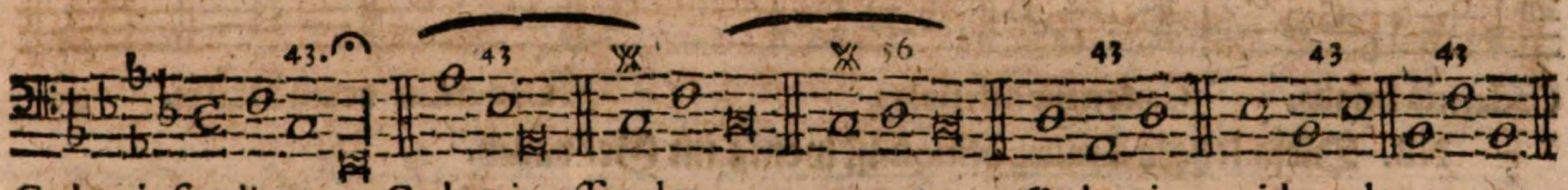
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales,

In Quartam deorsùm tranſpoſiti



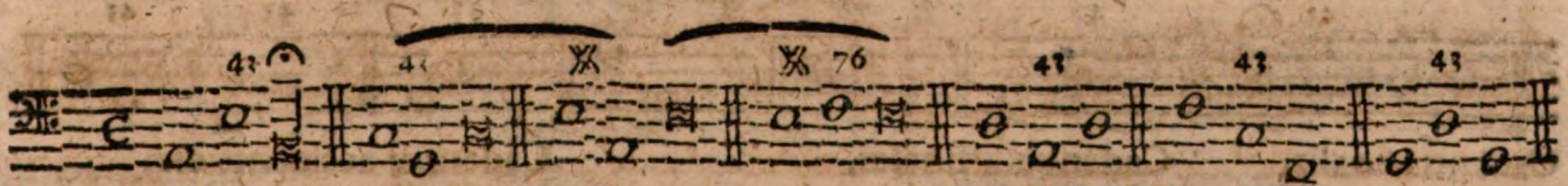
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Tertiam majorem deorsùm tranſpoſiti



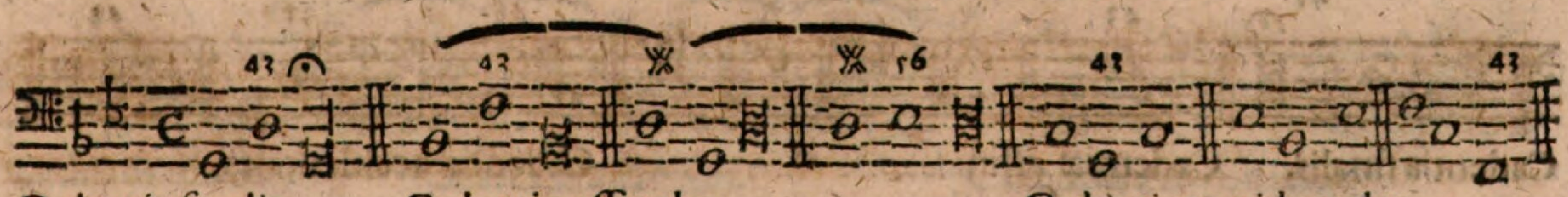
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

Decimi Toni Naturalis



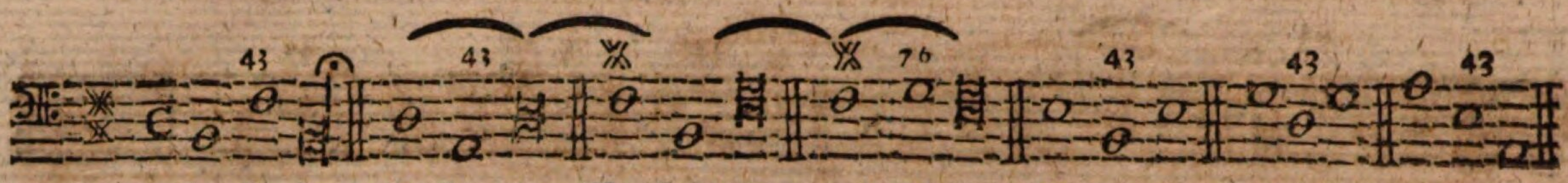
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In ſecundam deorsùm tranſpoſiti



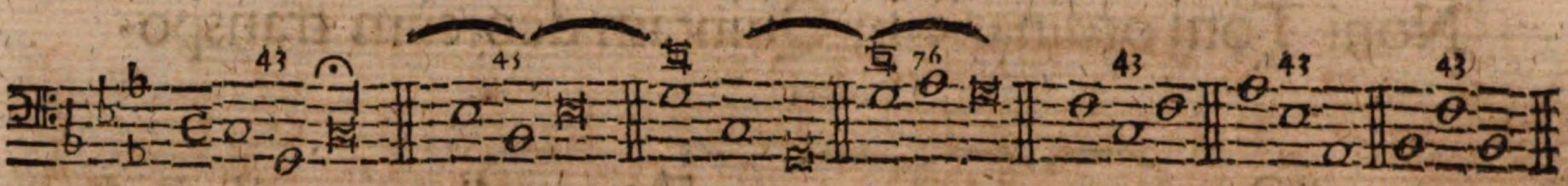
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

Decimi Toni in Secundam ſursùm tranſpoſiti



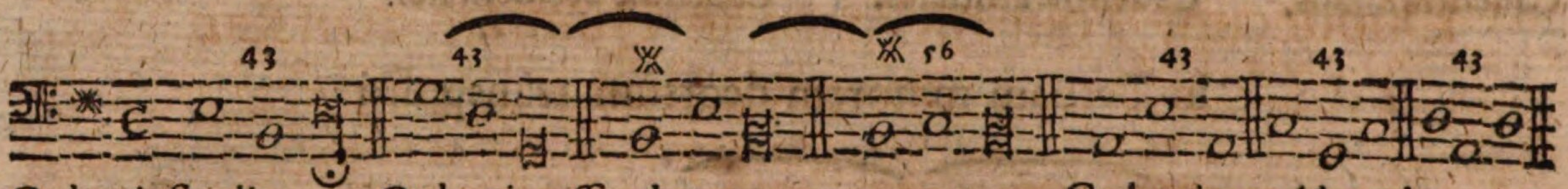
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Tertiam minorem ſursùm tranſpoſiti



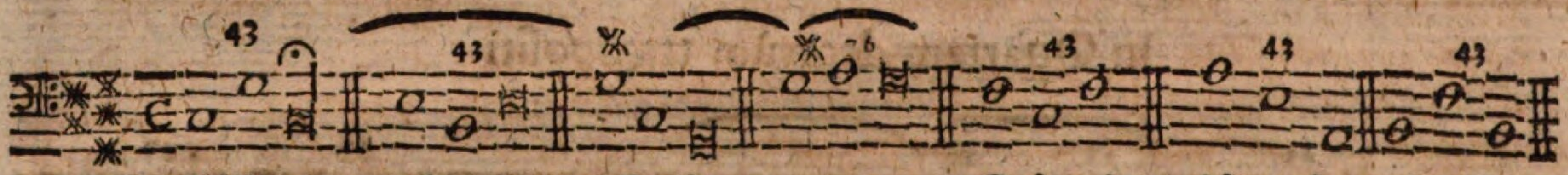
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Quartam deorsùm vel in Quintam ſursùm tranſpoſiti



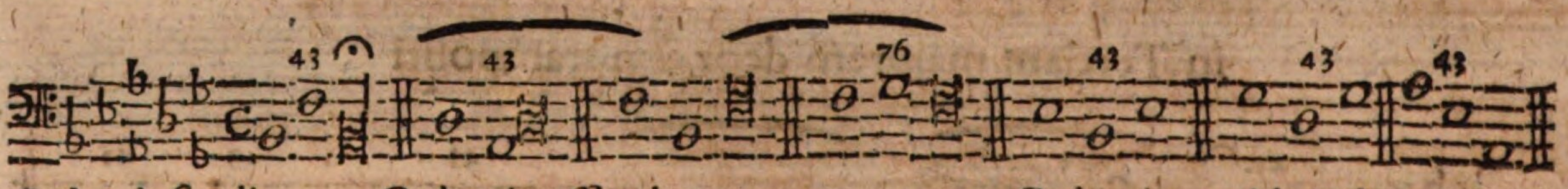
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Tertiam majorem ſursùm tranſpoſiti



Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

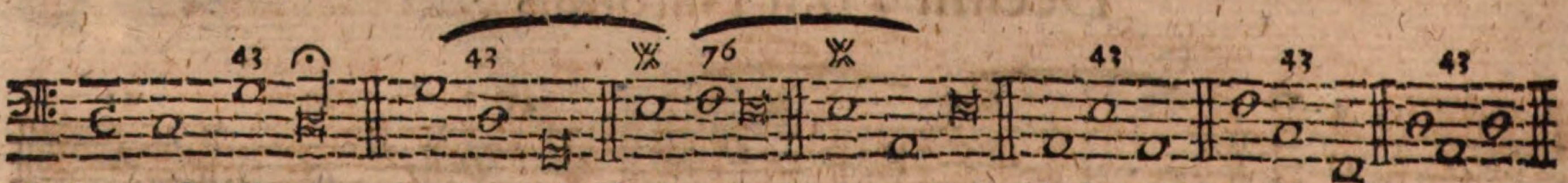
In Secundam minorem ſursúm tranſpoſiti



Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

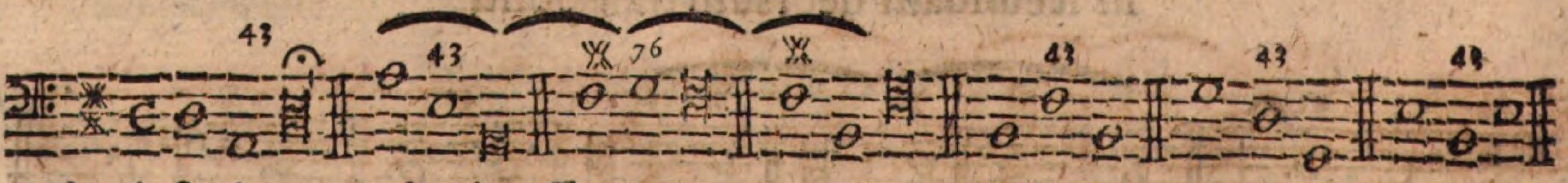
NB. Dieſe letzere Tranſpoſition iſt wenig im Gebrauch.

Undecimi Toni Naturalis



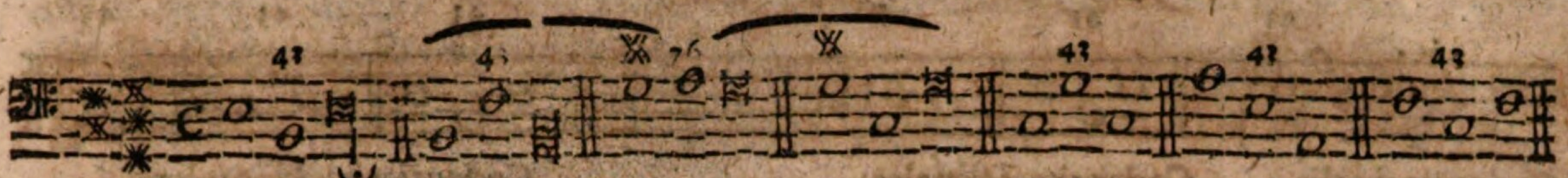
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In ſecundam ſursùm tranſpoſiti



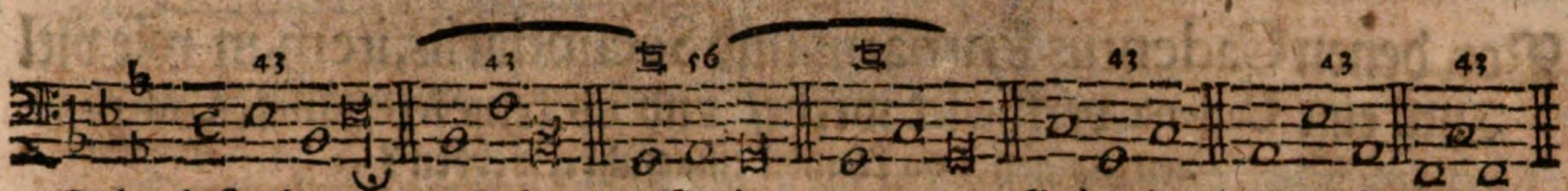
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

Undecimi Toni Naturalis in Tertiam majorem ſursùm tranſpoſiti



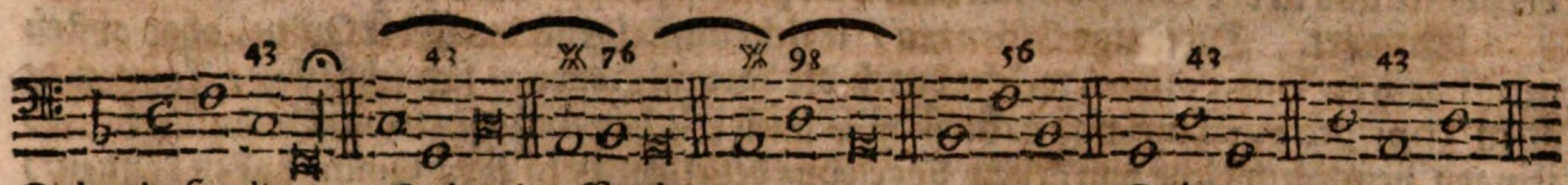
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Tertiam minorem ſursùm tranſpoſiti



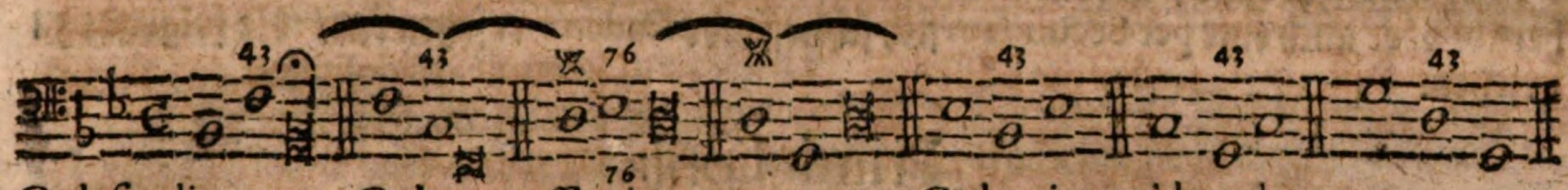
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

Duodecimi Toni ordinariè in Quintam deorsùm tranſpoſiti.



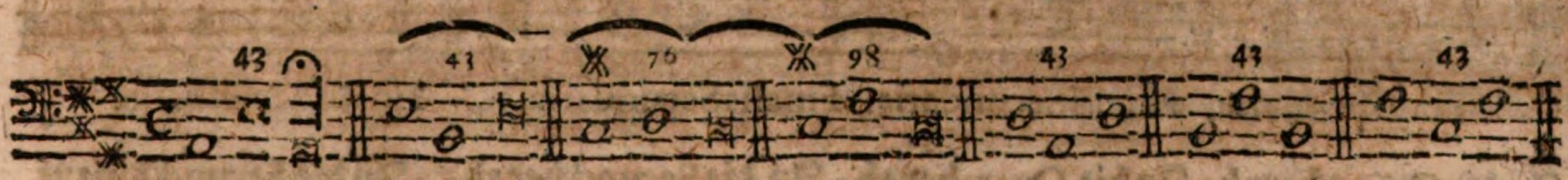
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In ſecundam deorsùm tranſpoſiti



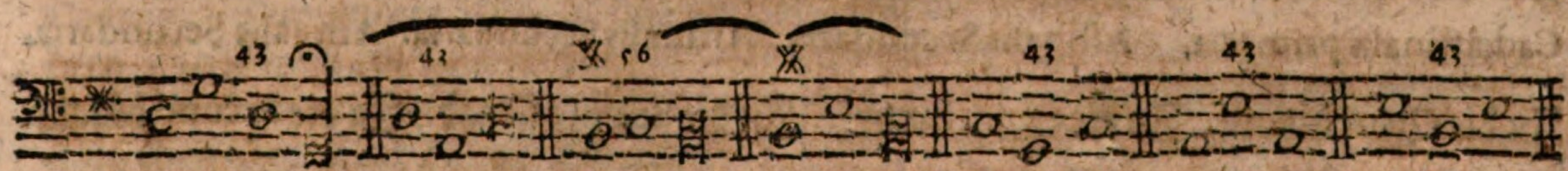
Cad. finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Tertiam minorem deorsùm tranſpoſiti



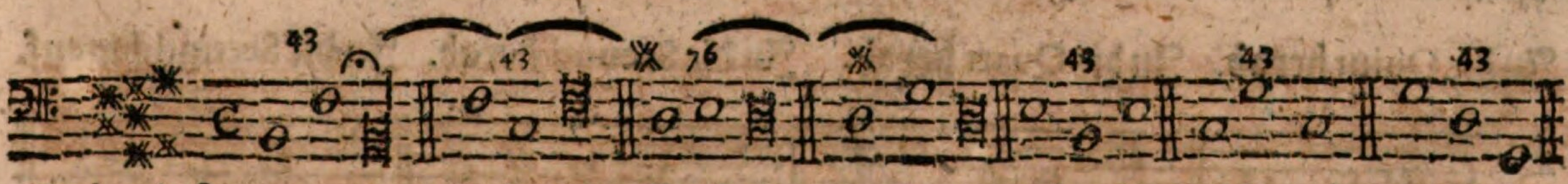
Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

In Quartam deorsùm tranſpoſiti



Cadentia finalis. Cad. affinales. Cadentiæ accidentales.

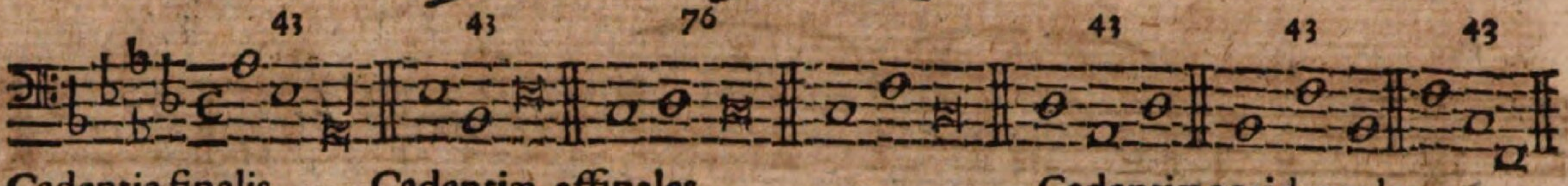
In Secundam minorem deorsùm tranſpoſiti



Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

Duode-

Duodecimi Toni in Tertiam majorem deorsùm transpoſiti



Cadentia finalis. Cadentiæ affinales. Cadentiæ accidentales.

Das XIV. Capitel.

Von denen Cadentiis Primariis und Secundariis, item, in wie viel Theil eine Cadenz vertheilet werde/ und ob keine irregulirte Cadenzen in einen Ton können eingeführet werden?

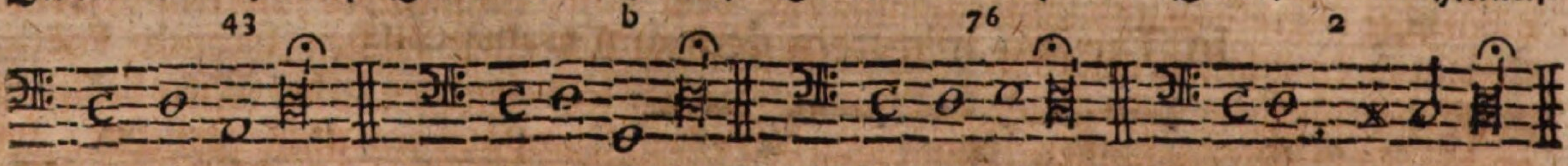
IN dieſem Capitel iſt noch ein und andere Frage zu beantworten.

Vors Erſte. Wie die Cadenzen/welche ſich durch die Quint hinauf/ oder durch die Quart herab ſchlieſſen/ item diejenige Cadenzen/in welchen die vorletzere Noten per gradum durch die Secund ab-oder aufwärts ſteiget/ gegen denen ſo von der vorletztern Noten in die Quart hinauf/ oder in die Quint herab formirt werden/ zu verſtehen/ und in der Compoſition dem Ton gemäß zu appliciren?

Antwort. Diejenige Cadenzen/ welche aufſteigend durch die Quint, oder abſteigend durch die Quart, item, welche durch die Secund gradatim ſich ſchlieſſen/ können in allen Tonis pro Finalibus, und Affinalibus, auch etlichen Accidentalibus Cadentiis (denenjenigen nemlich/welche von denen Speciebus deſſelben Toni ihre Quint haben können/) dienen/ und gebraucht werden; aber die andere nicht alſo viciſſim. Pro Exemplo ziehe ich ex Primo Tono die Cadentiam Finalem, die zwey Affinales, und eine Mediam, oder Accidentalem heraus/ deren vices eine durch die Quint hinauf/ oder durch die Quart herab/ oder auch eine per Secundam ſich ſchlieſſende Cadenz erſetzen kan/ wie folgends zu erſehen.

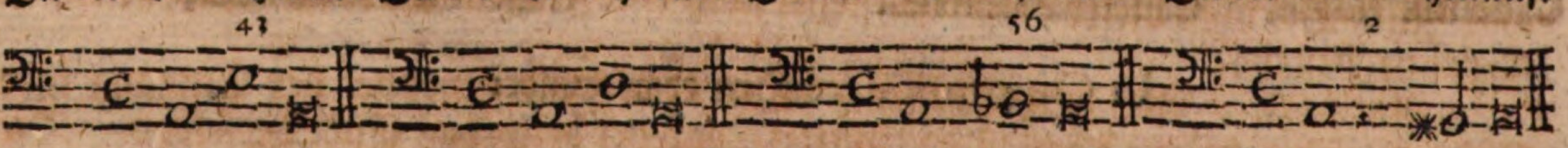
Primi Toni.

In die Quart hinauf. In die Quint hinauf. In die Secund herab. In die Secund hinauf.



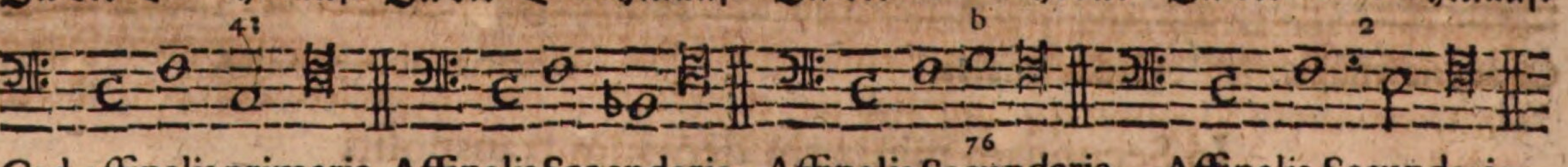
Cad. finalis primaria. Finalis Secundaria. Finalis Secundaria. Finalis Secundaria.

In die Quint herab. In die Quart herab. In die Secund herab. In die Secund hinauf.



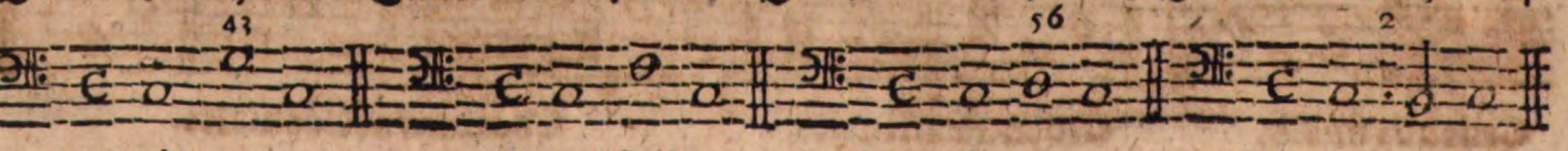
Cad. affinalis primaria. Affinalis Secundaria. Affinalis Secundaria. Affinalis Secundaria.

In die Quart hinauf. In die Quint hinauf. In die Secund herab. In die Secund hinauf.



Cad. affinalis primaria. Affinalis Secundaria. Affinalis Secundaria. Affinalis Secundaria.

In die Quint herab. In die Quart herab. In die Secund herab. In die Secund hinauf.

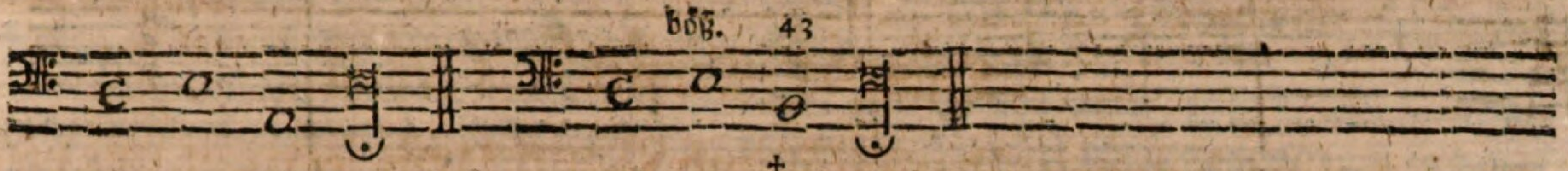


Cad. accident. primar. Secundaria. Secundaria. Secundaria.

Dieſe

Dieſe Cadenzen können alle recht und wohl gegen einander verwechſelt werden. Herentgegen kan in Tertio Tono, an ſtatt der Final Cadenz die / welche in die Quart hin- auf ꝛc. / formirt wird / nicht zu ſtehen kommen / dieweilen der Tonus dieſe nicht zuläſſet / wie aus folgendem Exempel abzunehmen.

Tertii Toni.



Cadentia finalis primaria & regularis. Cadentia irregularis.

Dergleichen Cadentiæ kommen auch vor in Quarto und noch mehr anderen Tonis, welche ſich in keine / durch die Quart auf- oder durch die Quint abſteigende Cadencias, verwechslen laſſen/dieweilen ſolche der Tonus nicht erkennet.

Mehrerer Erläuterung halben benahmſe ich (wie in obigen Exemplis angemerket worden/) diejenige Cadenzen / welche ein jeder Tonus ex natura ſua mit ſich führet / Cadentias primarias, ſodann diejenige / welche ſtatt deren / obverſtandnermaſſen/ ohne Verletzung des Tons können eingeführet werden/Cadentias ſecundarias. Worbey aus deme/ was bißhero beygebracht worden/ pro Coronide dieſes Lehr-Stuck heraus zu ziehen / daß an ſtatt deren Cadenzen/ welche tanquàm primariæ durch die Quart hinauf / oder die Quint herab ſich ſchlieſſen / die hingegen in die Quart ab- oder in die Quint aufſteigende Secundariæ nach Beſchaffenheit des Toni können zu ſtehen kommen; Jene aber an ſtatt dieſer (wann ſie tanquam primariæ dem Tono naturaliter zuſtändig/und einverleibt/) niemahlen können eingeführet werden.

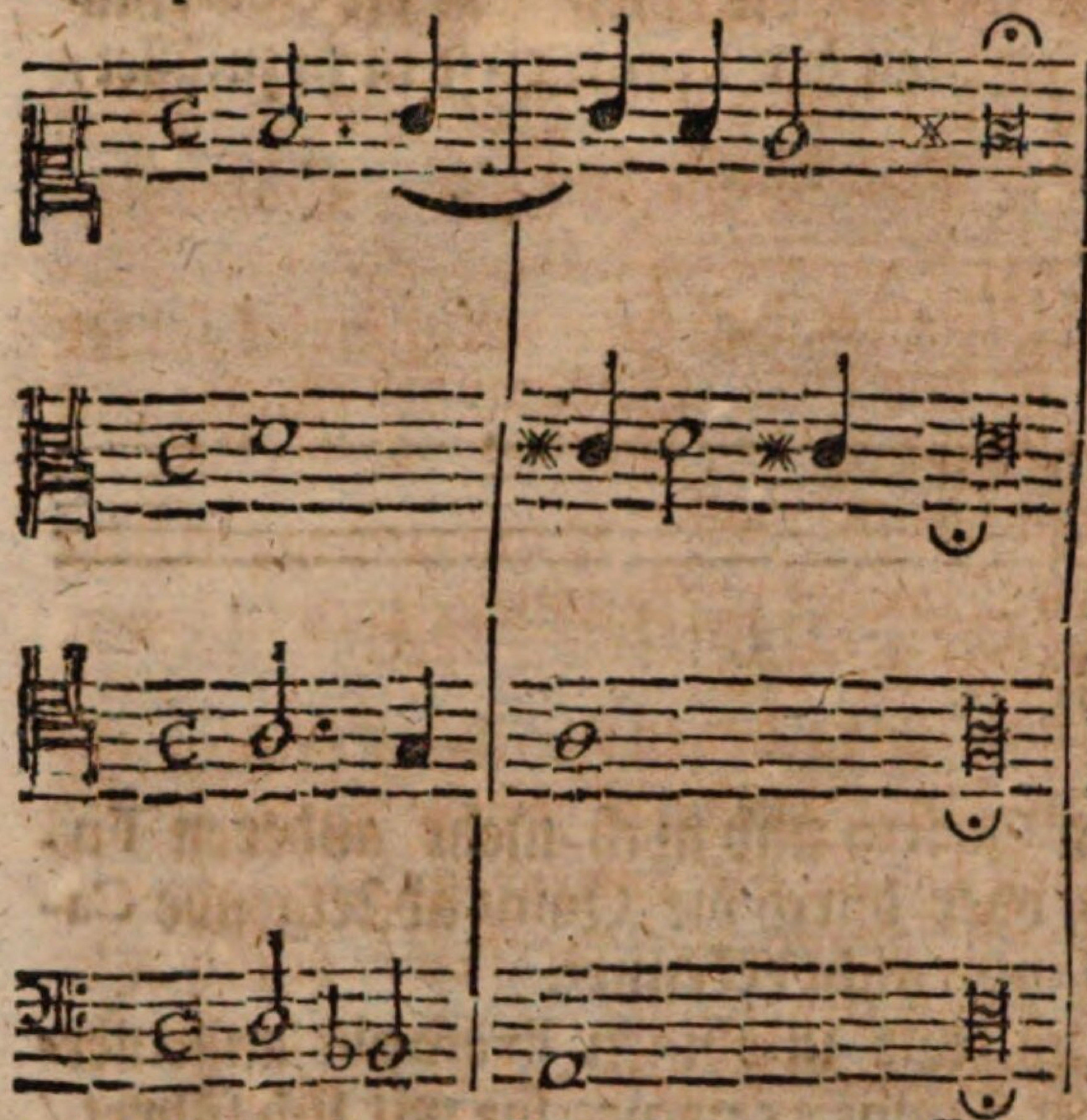
Die andere Frag beſtehet in dem: Ob neben denen Cadenzen/ welche einem Tono eigenthumlich keine fremde Cadenzen einzuführen erlaubt/auch nicht geſtattet werde/von dem Tono zuweilen in etwas abzuweichen?

Antwort. Gleichwie einem Oratori (abſonderlich in einer Rede/welche was längers ausgeführet wird/) eine Digreſſion erlaubt iſt / alſo wird auch einem Poëtæ Muſices (auſſer denen Contra-Punct Schulen) in denen was längers ausgeführten Compoſitionibus eine Digreſſion und Abwechslung von dem Ton, mithin auch zuweilen in fremde Cadentias einzufallen/geſtattet. Doch muß man ſich einer ſolchen Licentiæ Poëticæ mit Beſcheidenheit/nicht gleich zu Anfang/ noch zu letzt/ſondern in der Mitte bedienen/ auch nicht zu weit auslauffen / damit man den Filum Compoſitionis nicht verliehre / ſondern der Tonus, aus welchem man componiret/ in ſeiner Poſſeſſion verbleibe. Nam Denominatio fit à potiori.

Zum Beſchluß dieſer Materi entſtehet noch eine Frag. Aus wie viel Theilen eine Cadentia beſtehe?

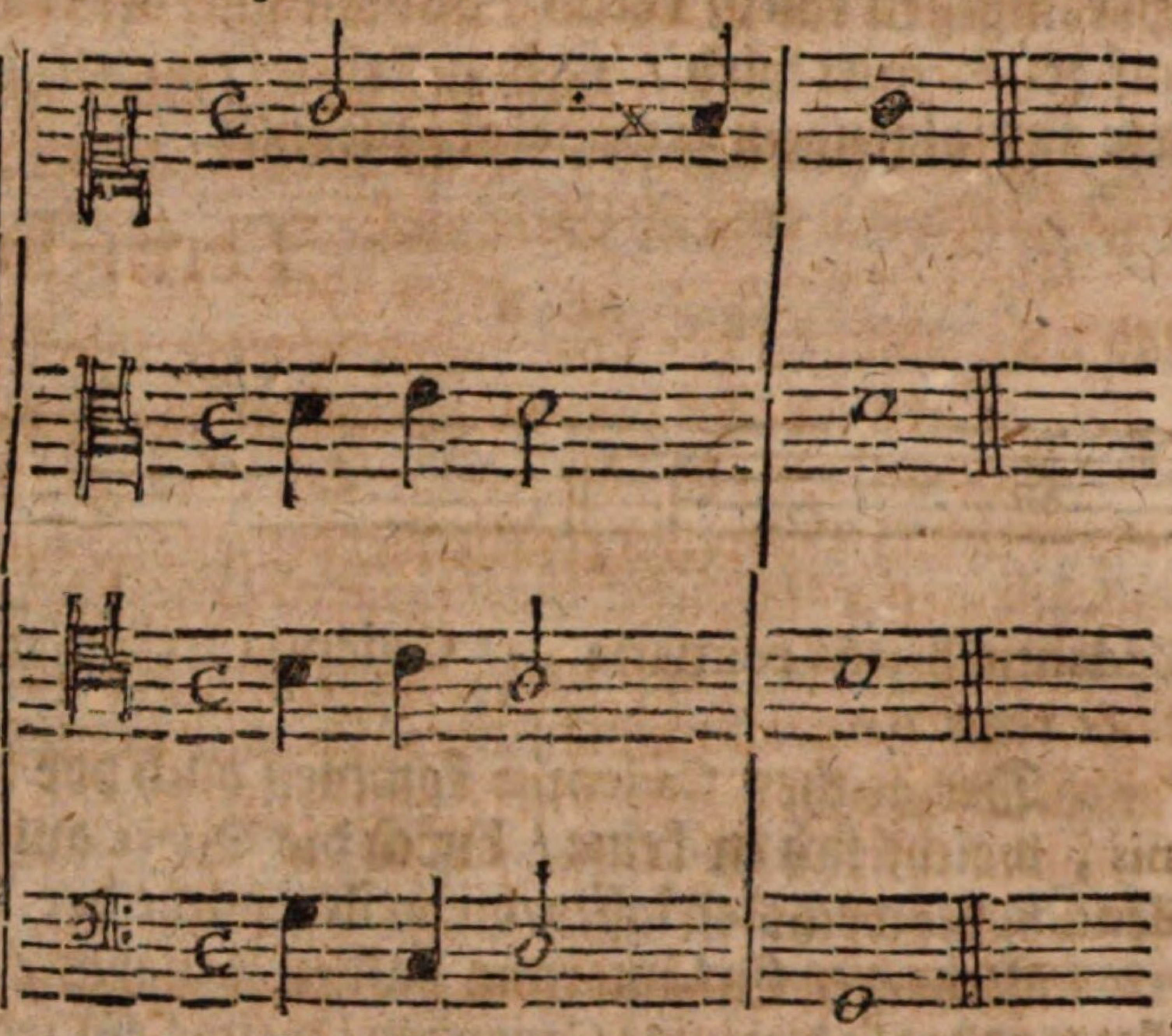
Antwort. Aus drey Theilen. Der erſte wird genennet der Eingang in die Cadenz. Der andere Theil iſt das Mittel/ und der dritte das Ende derſelben. Dieſe drey Theile muß ein jedwedere Cadenz in ſich enthalten/entweder formaliter, oder quaſi formaliter: formaliter zwar / wann dieſe drey Theile immediatè auf einander folgen; quaſi formaliter aber / wann ſich zwiſchen dem Eingang und Mittel der Cadenz ein Suſpir, oder Pauſen ereignet / auf welche Weis das Mittel den Eingang gleichſam als ein Continuum ſupponiret / und ſich per reſpectum, oder reſpectivè auf denſelben beziehet.

Exemplum Cadentiæ formalis.



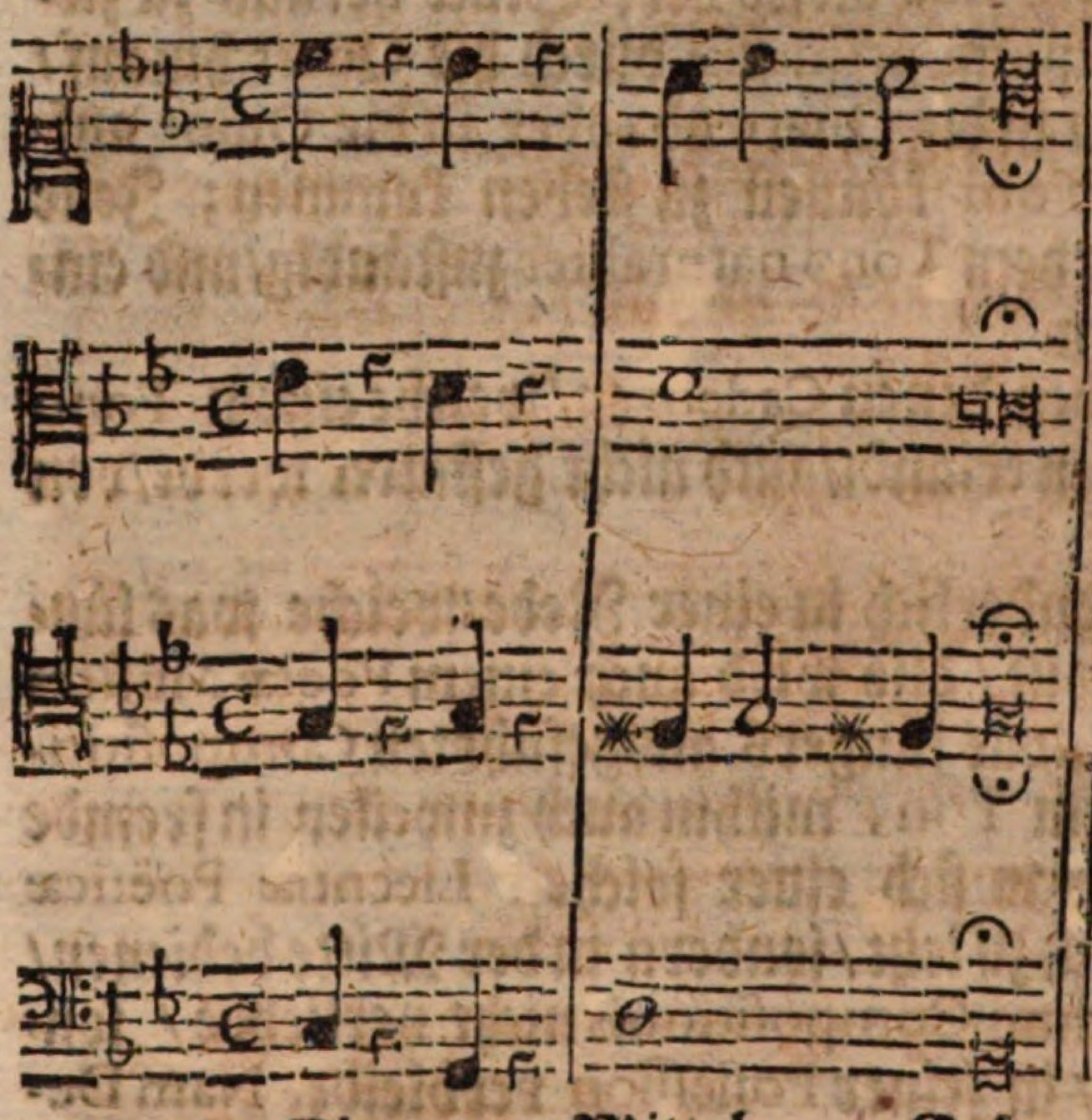
Eingang. Mittel. Ende.

Exemplum Cadentiæ formalis.



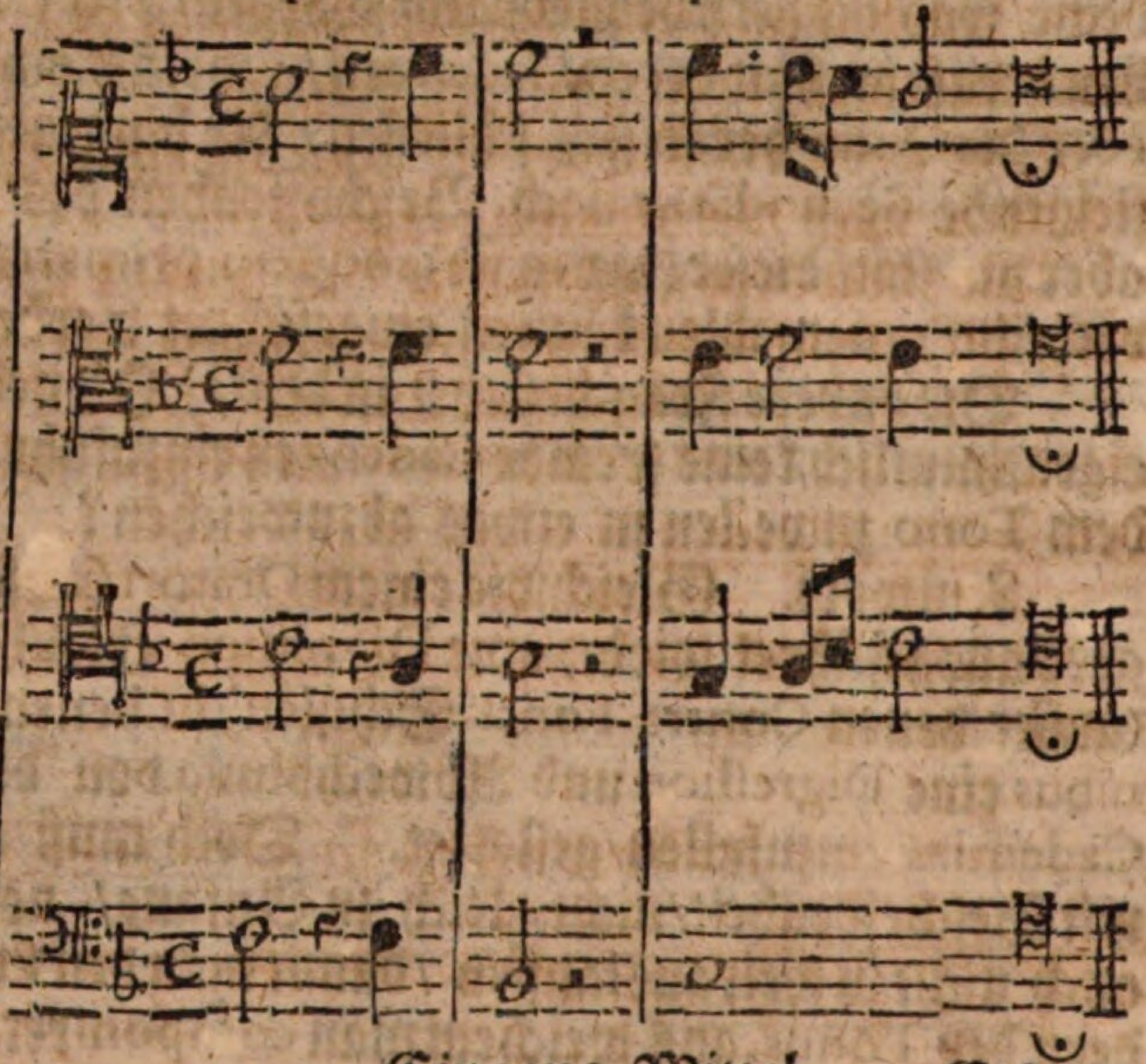
Eingang. Mittel. Ende.

Exemplum Cadentiæ quaſi formalis.



Eingang. Mittel. Ende.

Exemplum Cadentiæ quaſi formalis.



Eingang. Mittel. Ende.

Das XV. Capitel.

Von der Wiſſenſchafft zu transponiren.

FRag. Was iſt die Muſicaliſche Transpoſition?

Antwort. Es iſt eine regulirte Überſetzung in einen höheren/ oder tieffern Ton durch unterſchiedliche Intervalla.

Andere Frag. Auf was Weis kan man die Wiſſenſchafft zu transponiren erlangen?

Antwort. Die Transpoſitiones iſt auſſer allen Zweiffel derjenige vor andern fähig zu ergreiffen/ welcher ſich auf die Solmiſation wohl verſtehet / dieweilen ein ſolcher zum beſten weiß die gantze von denen halben Tonis zu unterſcheiden.

Damit ich derohalben den Kunſt-Griff zeige/ wie die Transpoſitiones fundamentaliter zu verſtehen/ mithin den Vortheil/ recht zu transponiren an die Hand gebe/ ſind folgende Lehr-Stuck wohl in acht zu nehmen.

Erſtlich/

Erſtlich/ daß man ſowohl die b, als die Diœſes in denen Transpoſitionibus der Ordnung nach voran zu ſetzen wiſſe.

Das erſte b moll iſt alſo das weiche Geſang / oder das b fa. Das andere iſt das e b. Das dritte das a b. Das vierdte das d b. Das fünffte das g b. Obwohlen dieſes letztere wenig im Gebrauch.

Unter denen Diœſibus gehet voran der f ✕ Diœſis, oder das Fis. Auf dieſes folget das Cis, alsdann das Gis. Der vierdte Diœſis iſt das Dis. Sodann der fünffte das a ✕. Dieſe letztere Transpoſition kommet auch ſelten vor.

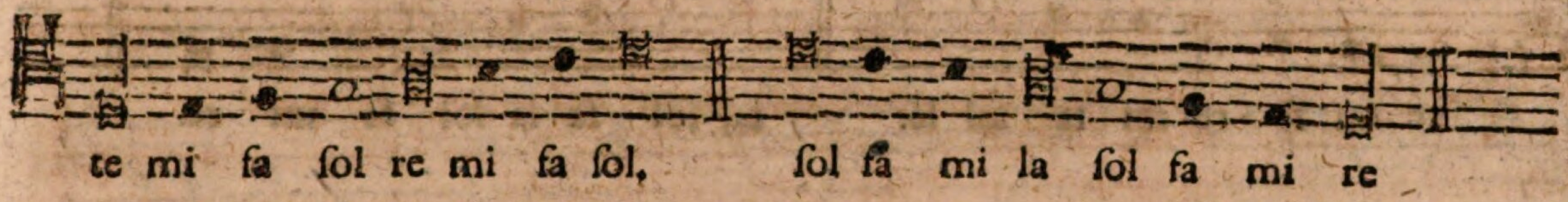
Zum andern / daß die Accidental, oder zufällige b und Diœſes, ſo in demjenigen Geſang/ welches transponiret ſolle werden/ etwan hin und wieder vorkommen/ auch in denen angehörigen Transpoſitionibus obſerviret/ und beygeſetzt werden.

Zum dritten / daß nach Anweiſung der Solmiſation in denen Partibus Conſtitutivis Tonorum naturalium die Intervalla, und in dieſen / was gantze/ oder was halbe Toni, (durch welche die transponirte von denen natürlichen Tonis, als von ihren Originalibus, gleichſam müſſen abgeformet werden /) wohl in obacht genommen werden / damit alſo die Copien mit ihren Originalibus, oder (hierdurch zu verſtehen) die transponirte mit ihren natürlichen Tonis zutreffen. Aus dieſen drey Grund-Regeln erfolget zum vierdten/ daß die Modi naturales von Ton zu Ton hinauf transponiret / biß in die Quart ſich jedesmahl um zwey Diœſes, herentgegen von Ton zu Ton herunter biß in die Quart ſich jedesmal um zwey b vermehren; ſodann die Transpoſition in die Quart hinauf / oder in Quint hinab b molliter; die Transpoſition aber in die Quint hinauf / oder in die Quart herab mit einem Diœſi zu ſtehen komme.

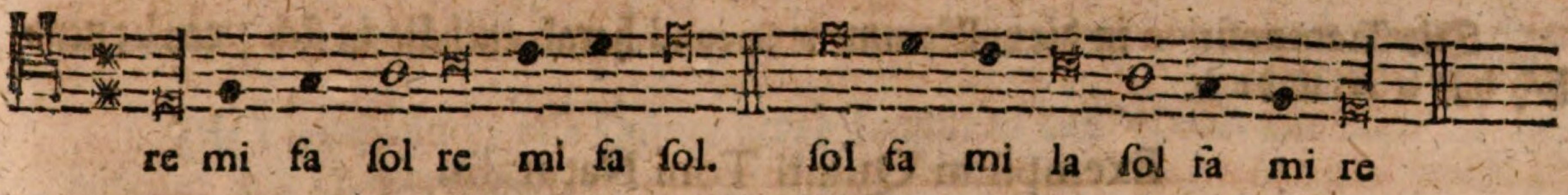
Was in dieſem Capitel biß dato angemercket worden/ erkläre/ und ſpecificire ich mit folgenden noch mehrers/ und ſage.

Was von dem natürlichen Ton in die vollkommene Secundam hinauf transponiret wird/ führet mit ſich zwey Diœſes, nemlich in dem f, und c.

Exemplum Primi Toni Naturalis.

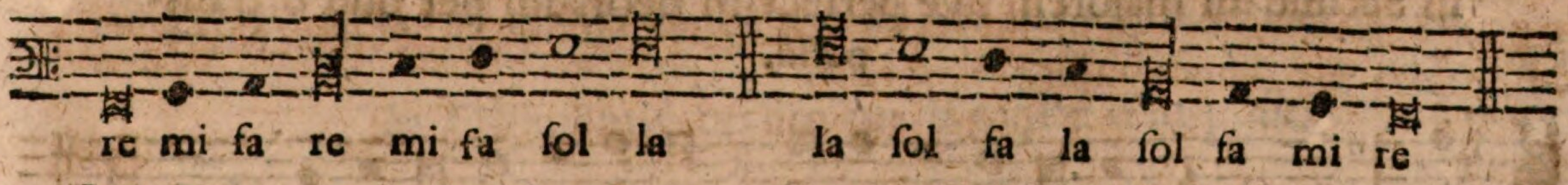


In Secundam ſursùm transpoſiti per 2. Diœſes.



Folgends enthält die Transpoſition, in die Tertiam majorem hinauf / in ſich vier Diœſes, nemlich das Fis, das Cis, das Gis, und das Dis.

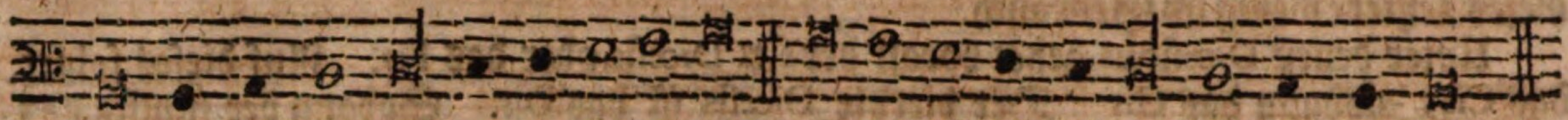
Exemplum Secundi Toni Naturalis.



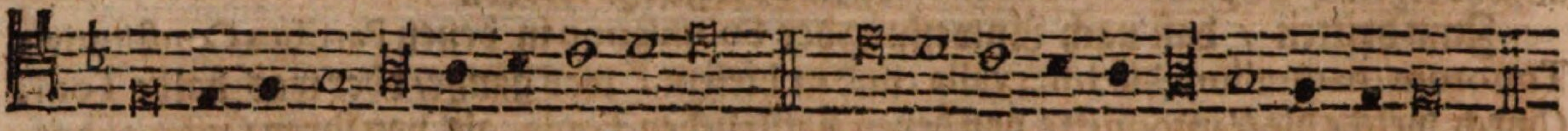
In Tertiam majorem ſursùm per quatuor diœſes transpoſiti.

Die Transpoſition alla Quarta hinauf beſtehet in einem b moll, oder weichen Geſang.

Exemplum Quarti Toni Naturalis.

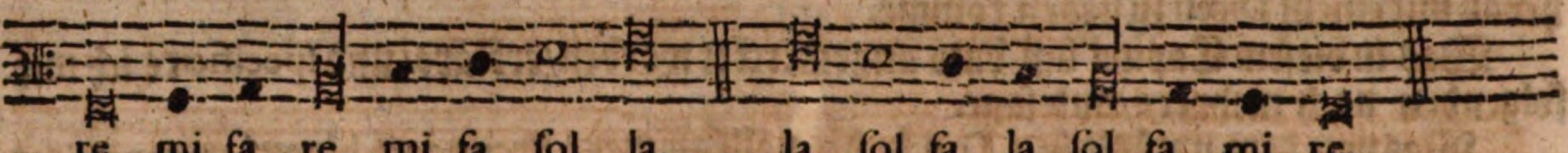


Per Cantum mollem in Quartam ſurſùm transpoſiti.

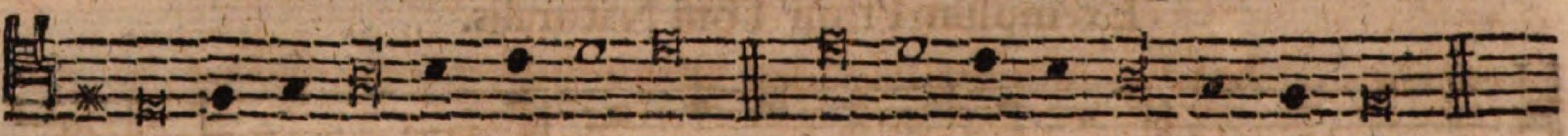


Die Transpoſition alla Quinta hinauf wird durch einen Diœſin aufgeführet.

Exemplum Secundi Toni Naturalis

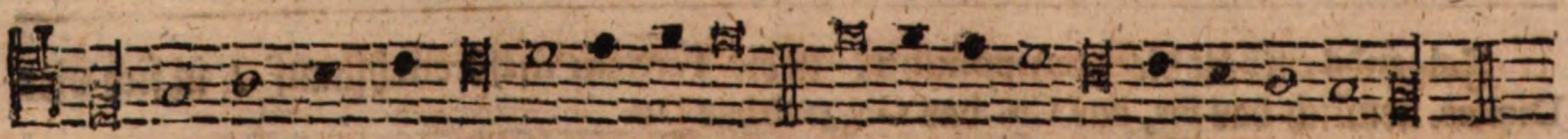


Per unam diœſin in Quintam ſurſùm transpôſiti.

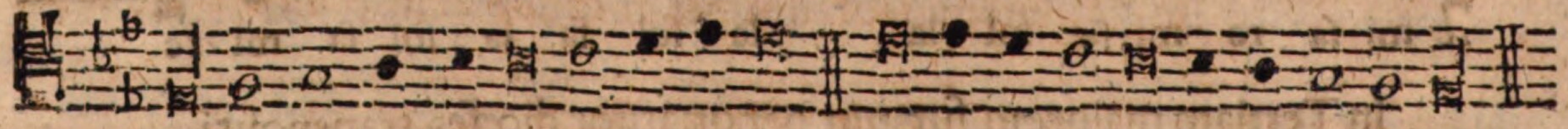


Die Transpoſition in die vollkommene Secund herab enthält in ſich zwey b: nemlich das b fa, und e b.

Exemplum Quinti Toni Naturalis.

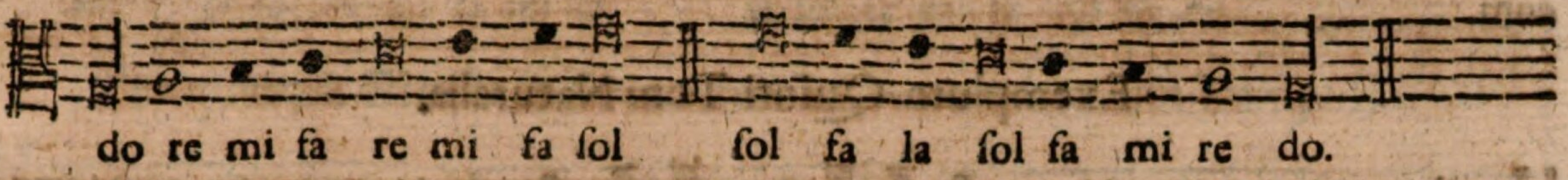


In Secundam majorem ſive perfectam deorſùm per duo b transpoſiti.

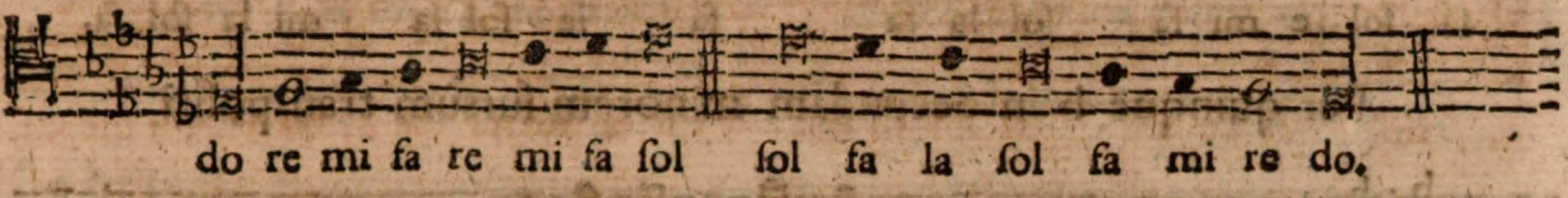


Die Tranſpoſition in die Tertiam majorem herab führet mit ſich vier b, nemlich das b fa, das e b, das a b, und das d b.

Exemplum Septimi Toni Naturalis.

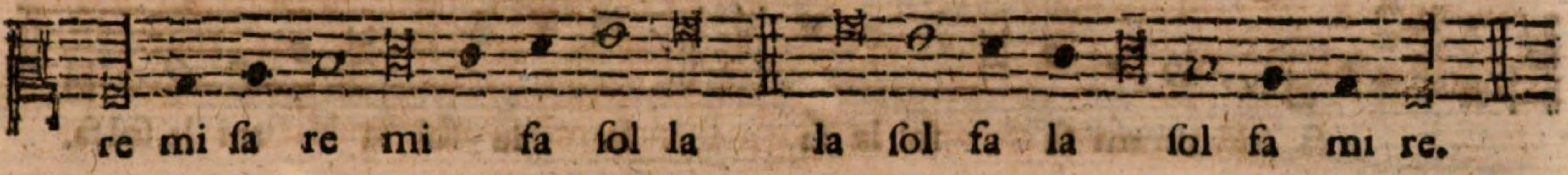


In Tertiam majorem deorsùm per quatuor b tranſpoſiti.

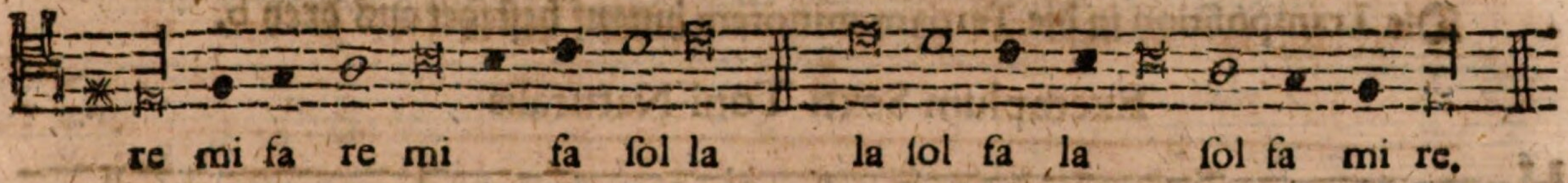


Die Tranſpoſition alla Quarta herunter kommt hervor durch den f diœſin, wie oben die Tranſpoſition alla Quinta hinauf.

Exemplum Noni Toni naturalis.

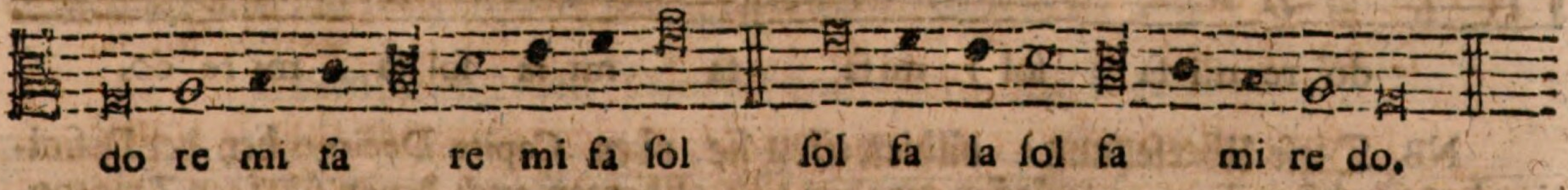


In Quartam deorsùm per unam diœſin tranſpoſiti.

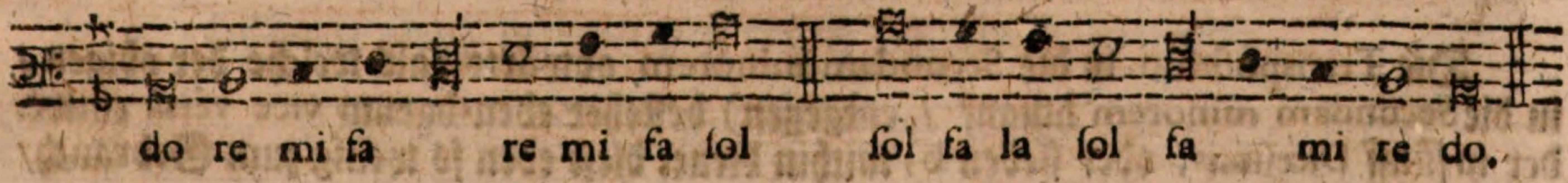


Die Tranſpoſition alla Quinta herab kommt in das b moll wie oben die Tranſpoſition alla Quarta hinauf.

Exemplum Duodecimi Toni Naturalis.



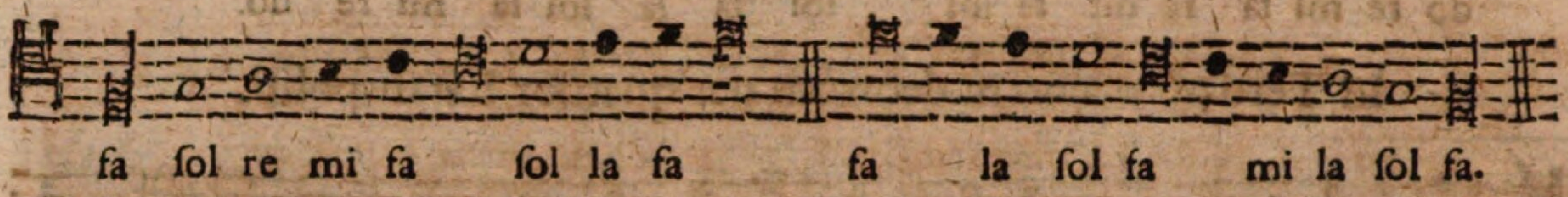
In Quintam deorsùm per b molle tranſpoſiti.



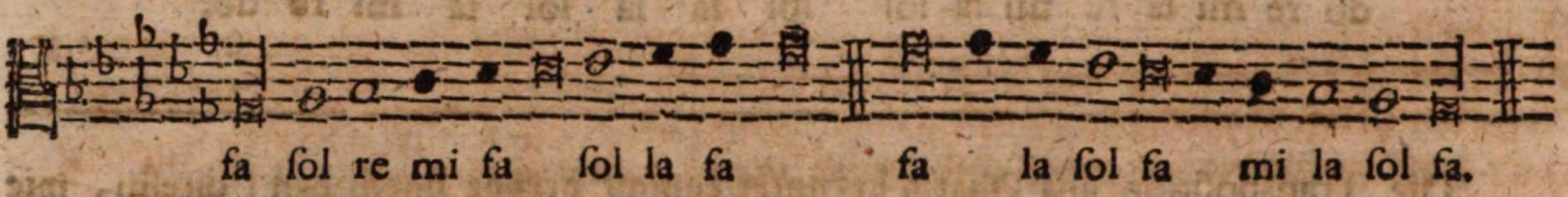
Die Tranſpoſition in die Secundam minorem iſt wenig im Gebrauch. Damit man aber hiervon gleichwohl auch eine Erkanntnus habe/ iſt zu wiſſen/ daß dieſe Transpoſition ſowohl durch die b, als per diœſes könne vorgeſtellet werden.

Auf die erſte Weis kommt ermeldte Tranſpoſition hinauf durch fünff b hervor; auf die andere Weis aber durch ſieben diœſes, gehet alſo gantz in das Disharmonicum.

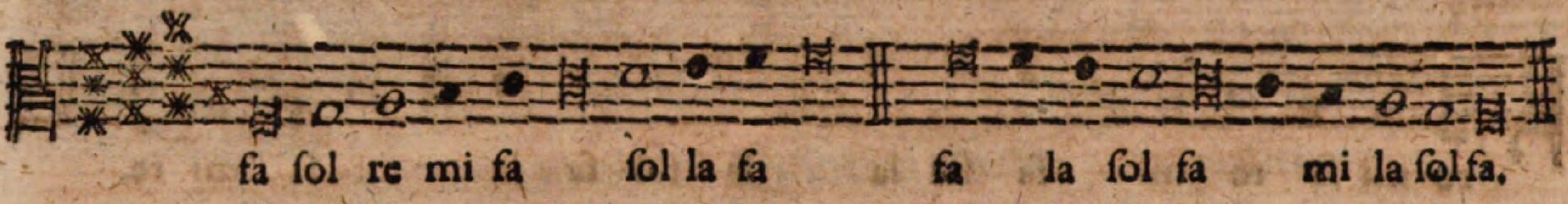
Exemplum Quinti Toni Naturalis.



Per quinque b in Secundam minorem ſursùm tranſpoſiti

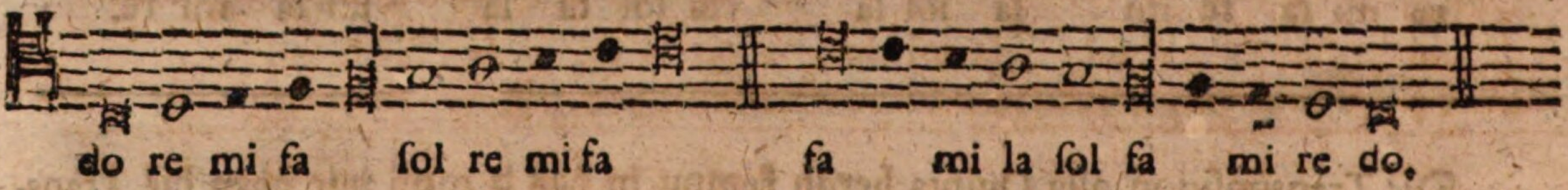


Sive per Septem Diœſes in Secundam minorem ſursùm tranſpoſiti.

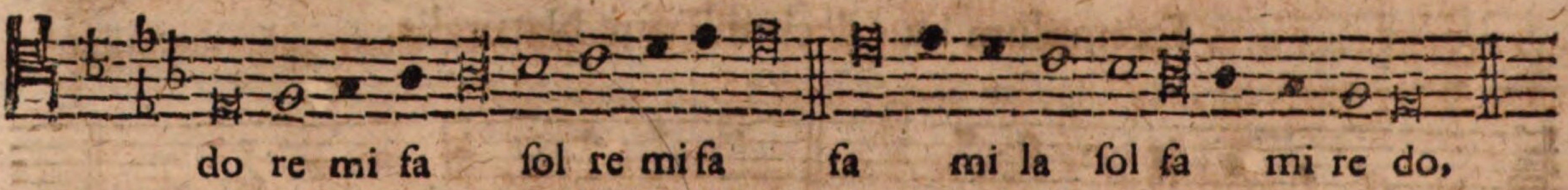


Die Tranſpoſition in die Tertiam minorem hinauf beſtehet aus drey b.

Exemplum Sexti Toni Naturalis.



In Tertiam minorem ſursùm per tria b tranſpoſiti

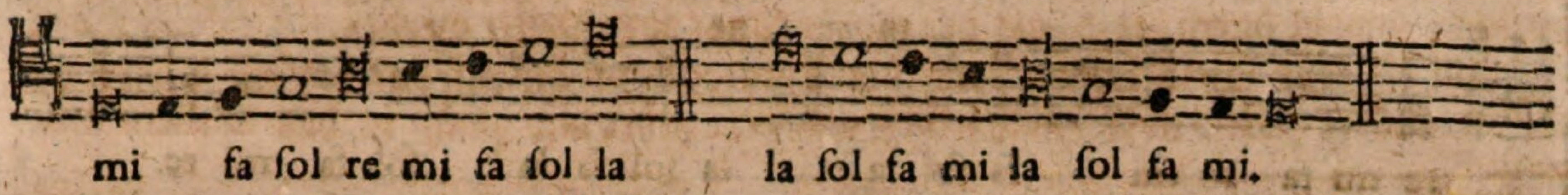


NB. Dieſe Uberſetzung/ alldieweilen ſie oben Capite Decimo bey der Definition des Sechſten Toni unterlaſſen worden/ iſt alldorten auch denen übrigen Tranſpoſitionibus beyzuſetzen.

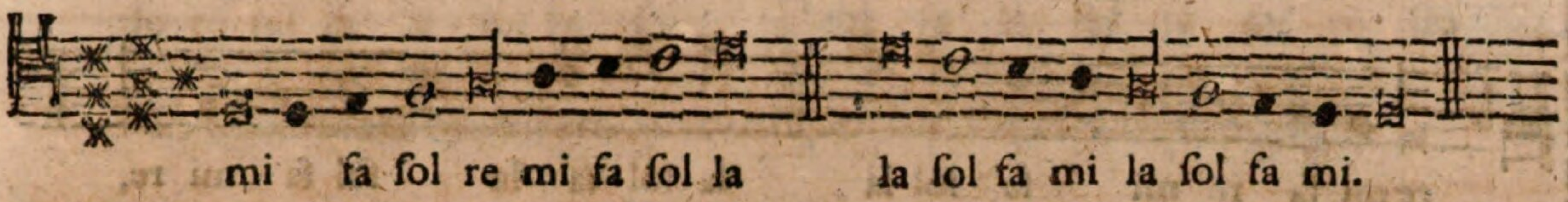
Die Tranſpoſition in die Secundam minorem abwärts (als welche der obigen/ in die Secundam minorem hinauf / entgegen) beſtehet eben darum vice verſâ entweder in fünff Diœſibus, oder ſieben b, mithin dienet dieſe eben ſo wenig zum Gebrauch/ als die andere.

Exem-

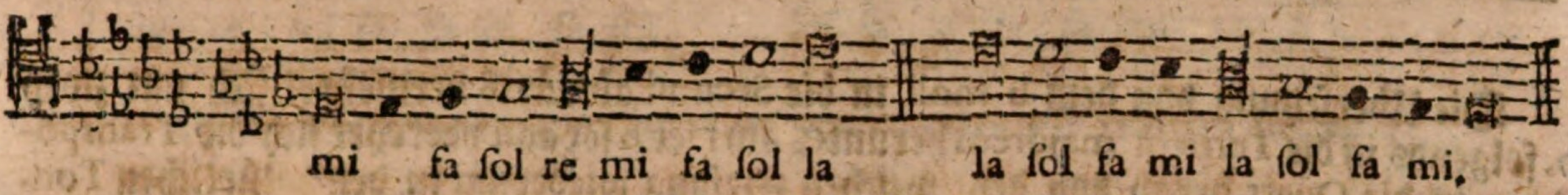
Exemplum Decimi Toni Naturalis.



Per quinque Diœſes in Secundam minorem deorsùm tranſpoſiti.

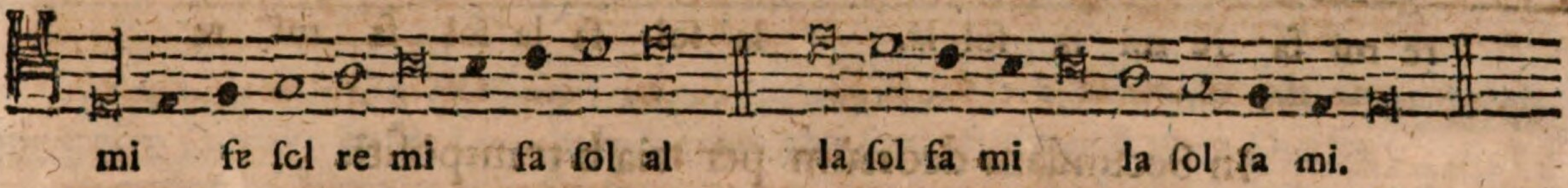


Sive per ſeptem b in Secundam minorem deorsùm tranſpoſiti.

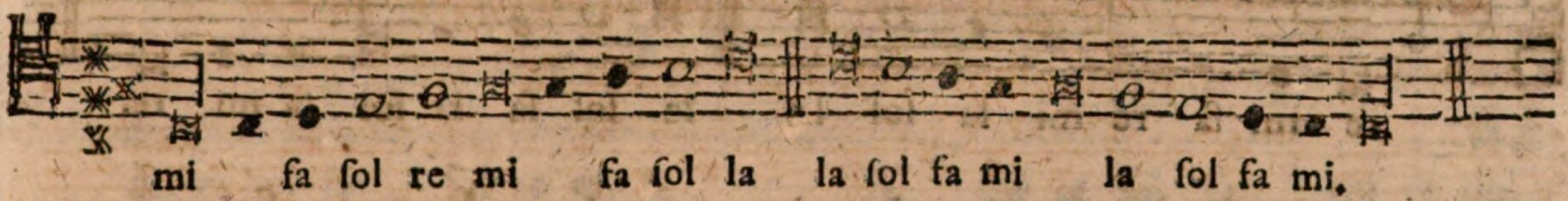


Die Tranſpoſition in die Tertiam minorem abwärts wird durch drey Diœſes vorgeſtellet.

Exemplum Tertii Toni Naturalis.



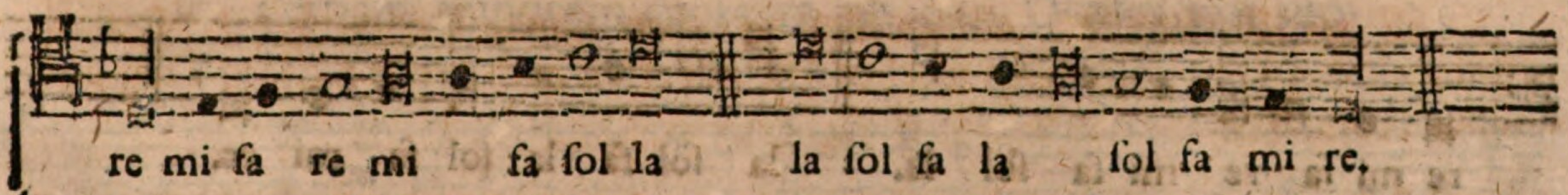
In Tertiam minorem deorsùm per tres diœſes tranſpoſiti.



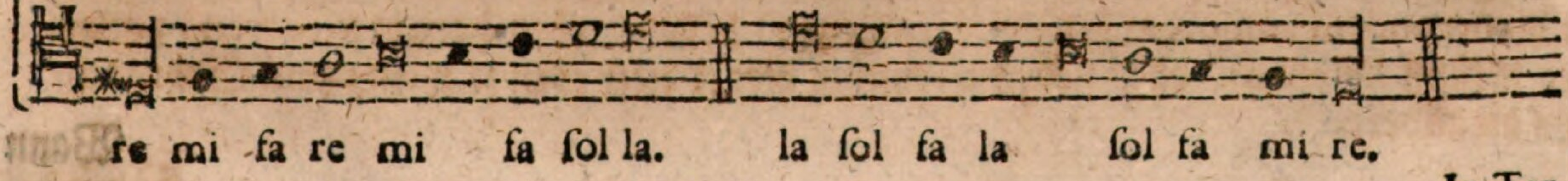
Tranſpoſition aus dem weichen Geſang.

Das weiche Geſang / wann es in die vollkommene Secund aufwärts verſetzet wird/ verkehret ſich in einen Diœſin, folgends / wann es in die Tertiam majorem hinauf tranſponiret wird/ in drey Diœſes: alla Quarta aber hinauf in zwey b.

Exemplum Noni Toni ex tranſpoſitione b molli.

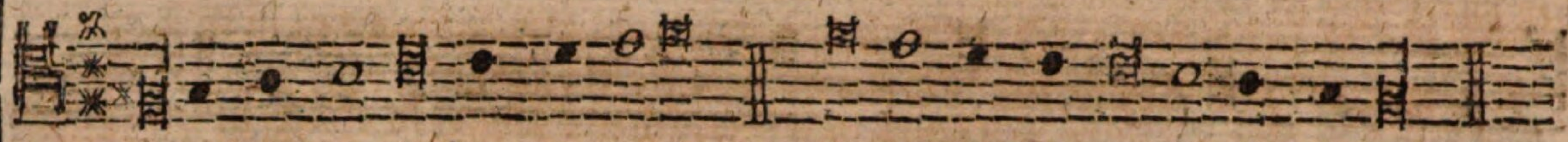


In Secundam ſursùm per unam Diœſin tranſpoſiti.

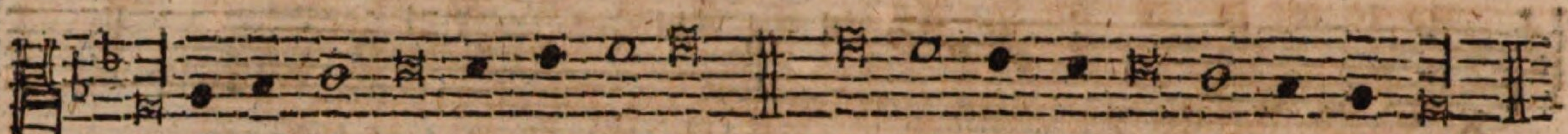


In Ter-

In Tertiam majorem ſursùm per tres Diœſes transpoſiti.

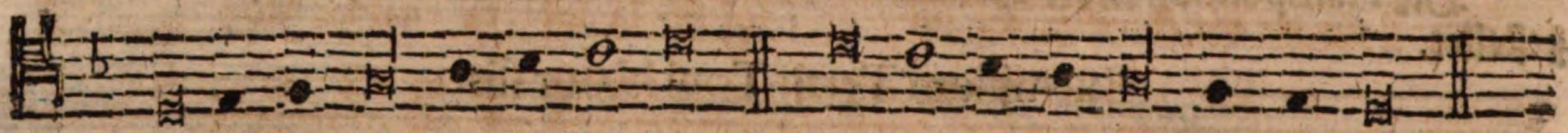


In Quartam ſursùm per duo b transpoſiti.

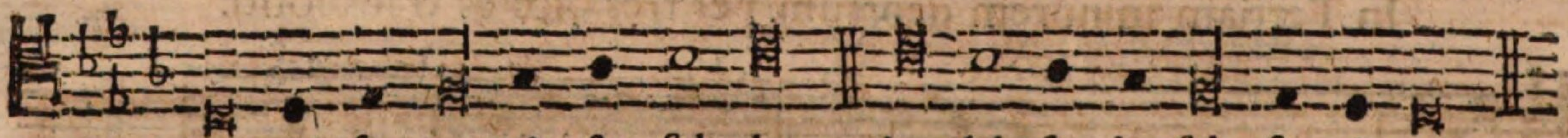


Die Uberſetzung von dem b moll in die Secund abwärts vermehret ſich um zwey b, folgends in die Tertiam majorem herunter um vier b ſodann verkehrt ſich die Transpoſition in die Quart herab von dem weichen Geſang wiederum in den natürlichen Ton.

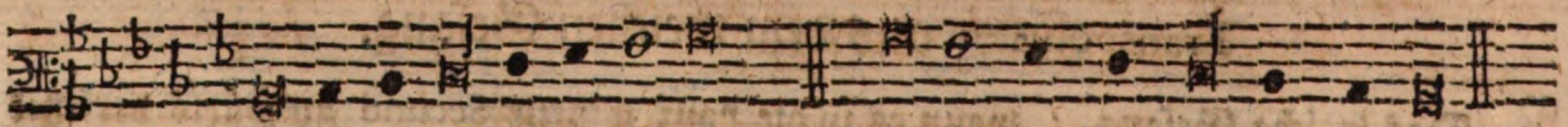
Exemplum Secundi Toni ex transpoſitione b molli.



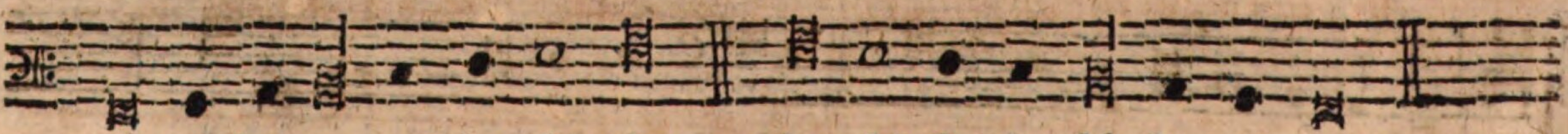
In Secundam deorsùm per tria b transpoſiti.



In Tertiam majorem deorsùm per quinque b transpoſiti.



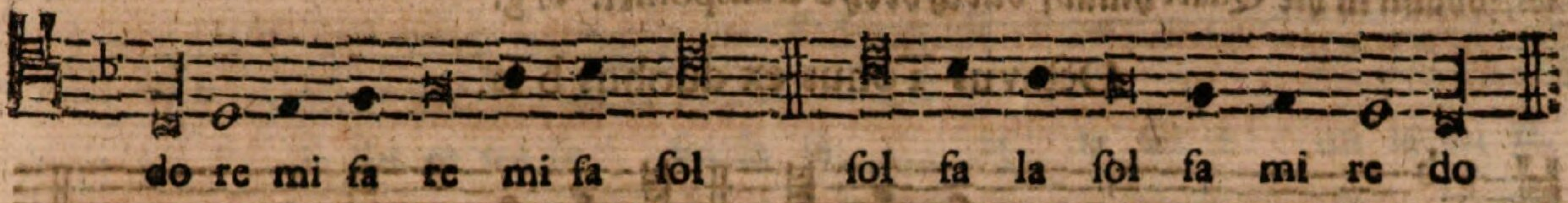
Per Quartam ad Tonum Naturalem reducti.



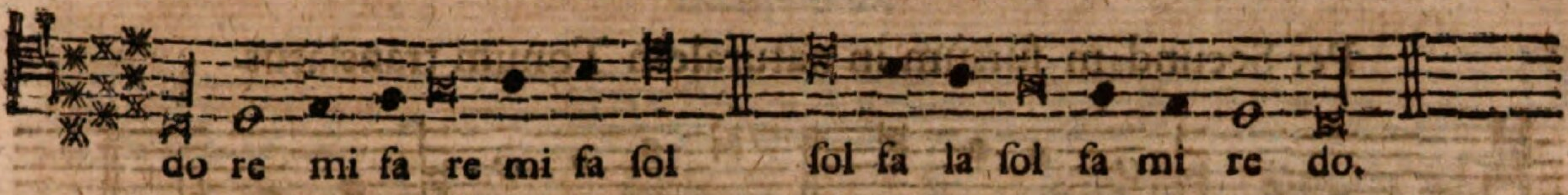
Wann

Wann das weiche Geſang in die Secundam minorem hinauf transponirt wird/ ereignet ſich dieſe Transpoſition durch ſechs Diœſes; in die Tertiam minorem hinauf aber durch vier b.

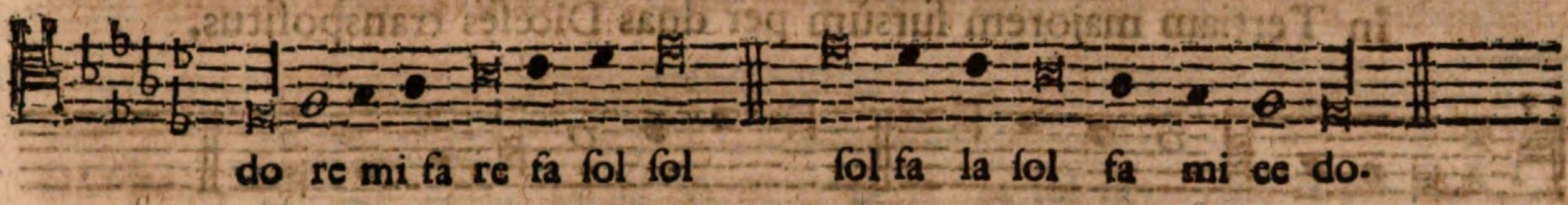
Septimus Tonus ex Cantu b molli.



In Secundam minorem ſursùm per ſex Diœſes tranſpoſitus.

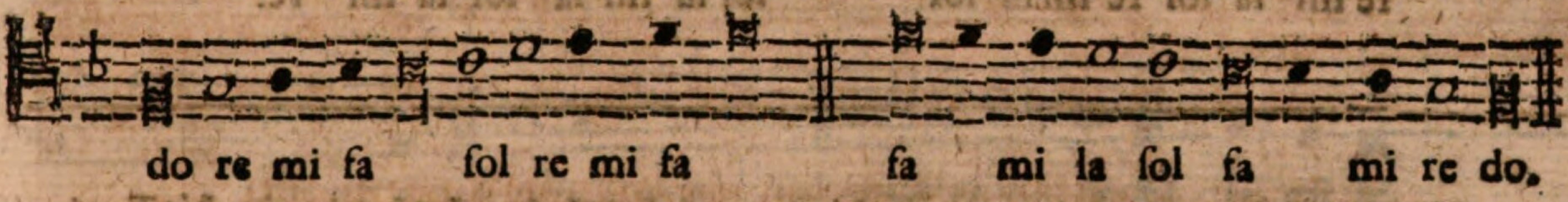


In Tertiam minorem ſursùm per quatuor b tranſpoſitus.

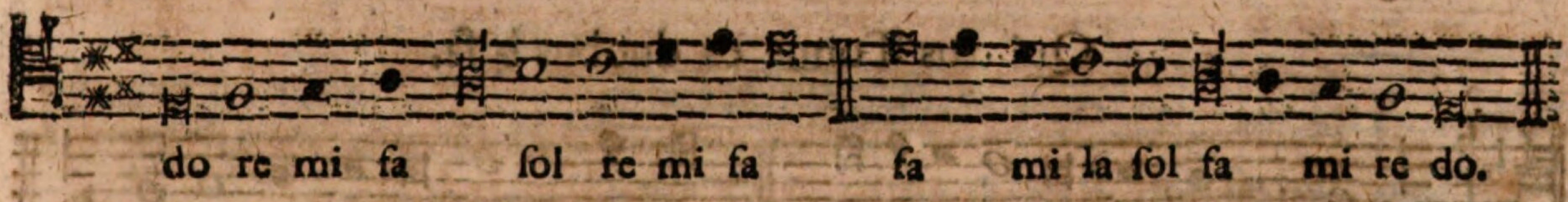


Von dem weichen Geſang transponirt man in die Secundam minorem herab durch vier Diœſes; in die Tertiam minorem abwärts aber durch zwey Diœſes.

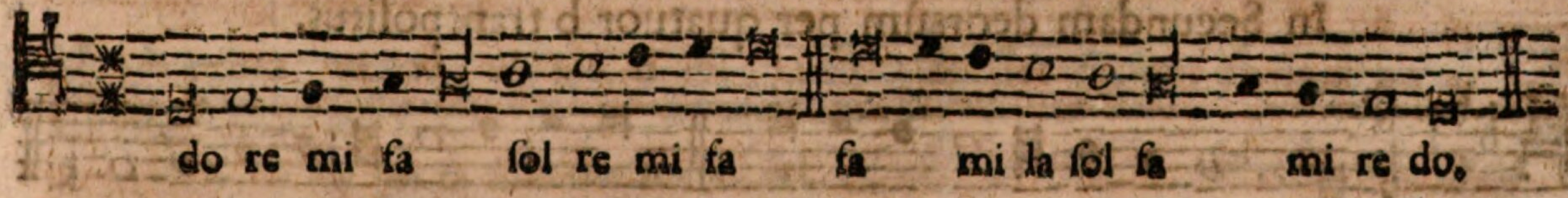
Sextus Tonus ex Cantu molli.



In Secundam minorem deorsùm per quatuor Diœſes tranſ-
poſitus.



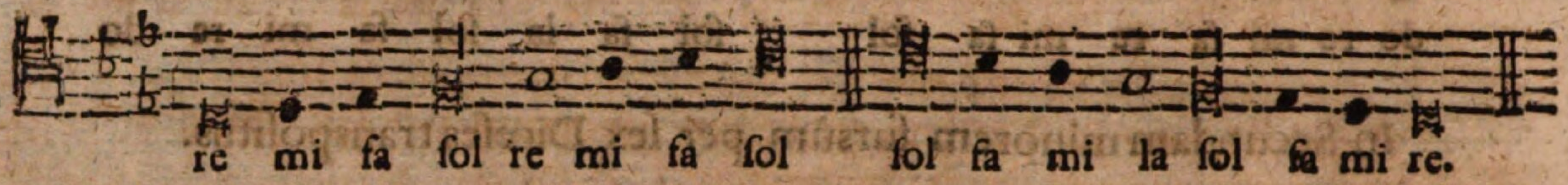
In Tertiam minorem deorsùm per duas Diœſes tranſpo-
ſitus.



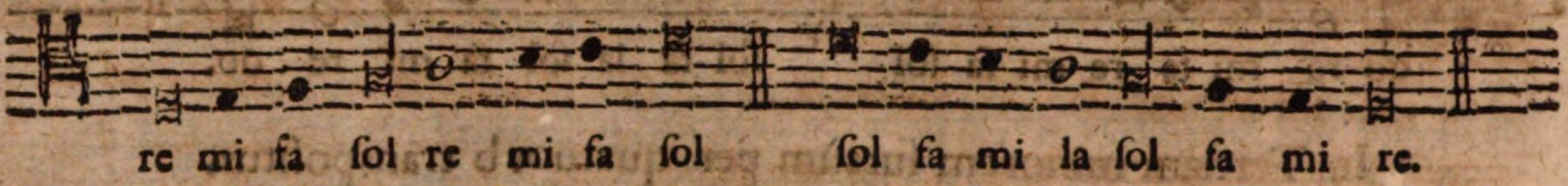
Transpoſition aus zwey b.

Ein in zwey b verſetzter Modus wird aufwärts durch die Secundam in den natürlichen Ton überſetzt: In die Tertiam majorem aber hinauf wird ſolcher durch zwey Diœſes/ſodann in die Quart hinauf durch drey b transponirt. e. g.

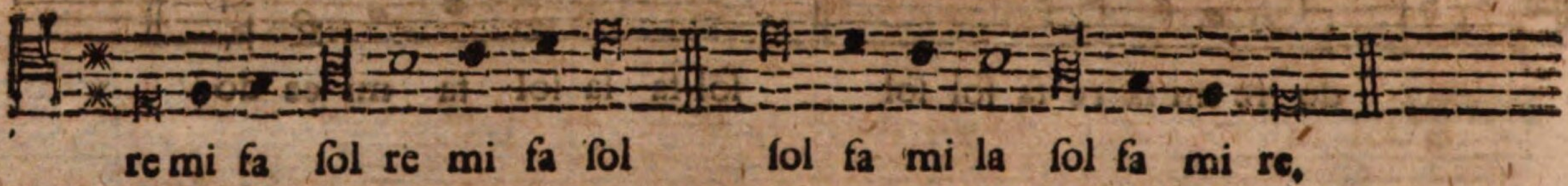
Octavus Tonus ex duobus b fa.



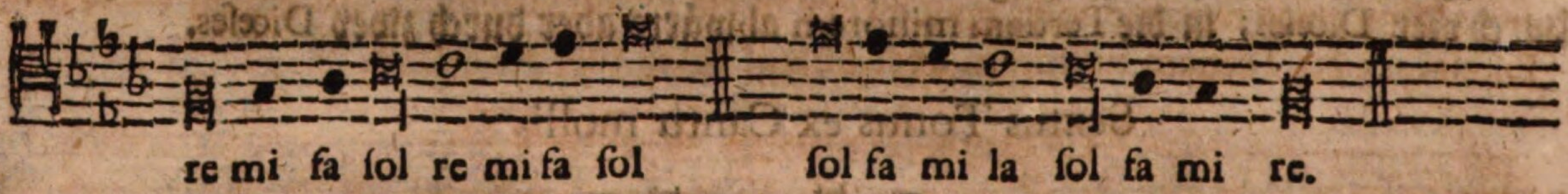
Per Secundam ſursùm in naturalem Tonum translatus.



In Tertiam majorem ſursùm per duas Diœſes tranſpoſitus.

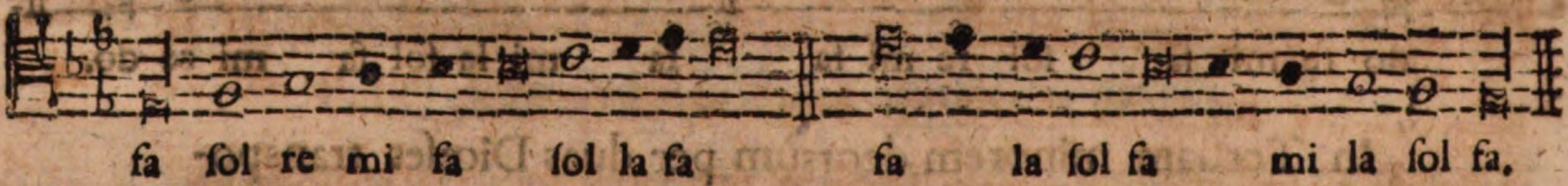


In Quartam ſursùm per tria b tranſpoſitus.

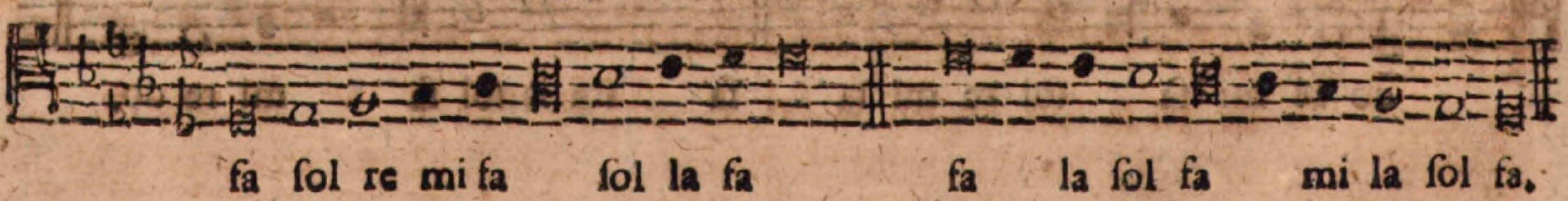


Von zwey b transponirt man in die Secund herab durch vier b: in die Tertiam majorem aber herab durch ſechs b, oder æquivalenter durch ſechs Diœſes. Von dannen verkehret ſich die Transpoſition alla Quarta herunter in ein weiches Geſang.

Quintus Tonus ex duobus b fa.



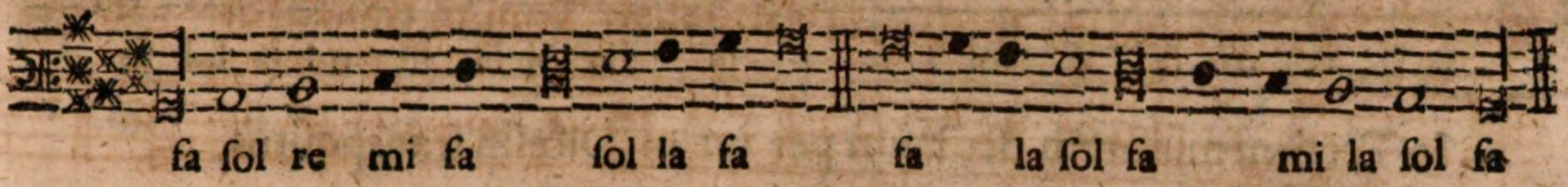
In Secundam deorsùm per quatuor b tranſpoſitus.



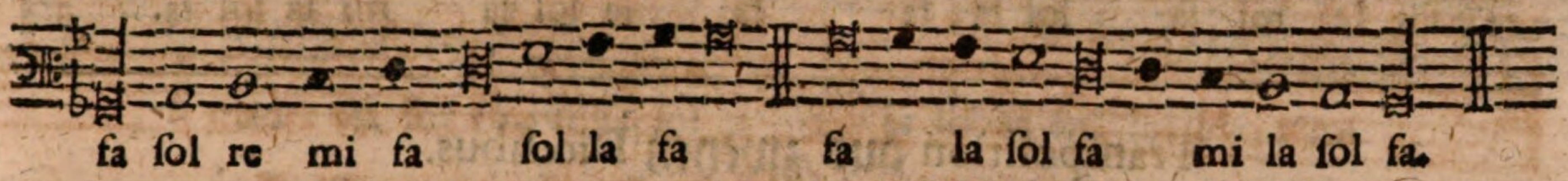
Quintus Tonus

in Tertiam majorem deorsùm per ſex b transpoſitus.

Æquivalenter in Tertiam majorem deorsùm per ſex Diœſes transpoſitus.

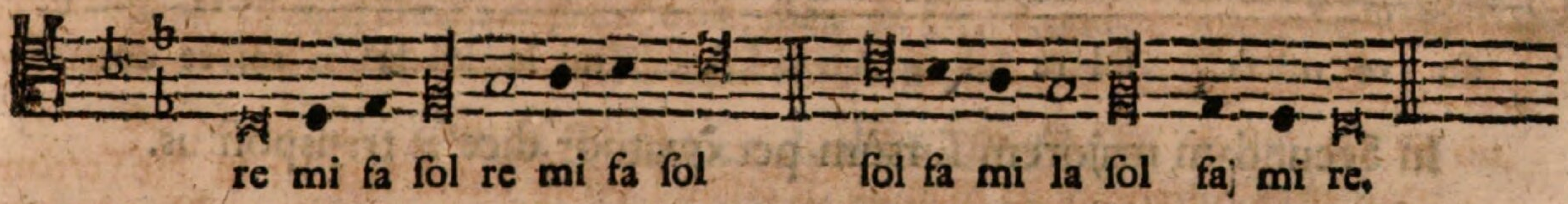


Per b molle in Quartam deorsùm transpoſitus.

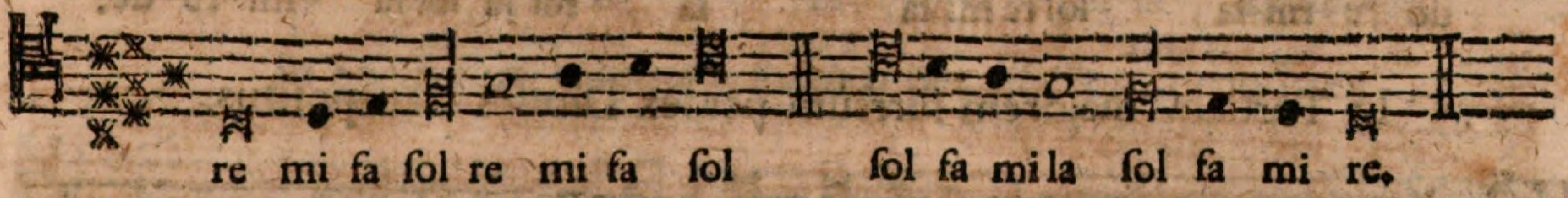


Von zwey b transponirt man weiter in die Secundam minorem hinauf durch fünf Diœſes, in die Tertiam minorem aber hinauf durch fünf b.

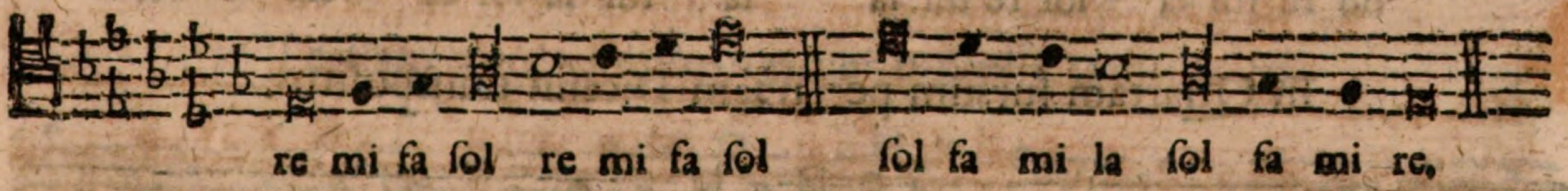
Octavus Tonus ex duobus b fa.



In Secundam minorem ſursùm per quinque Diœſes transpoſitus.

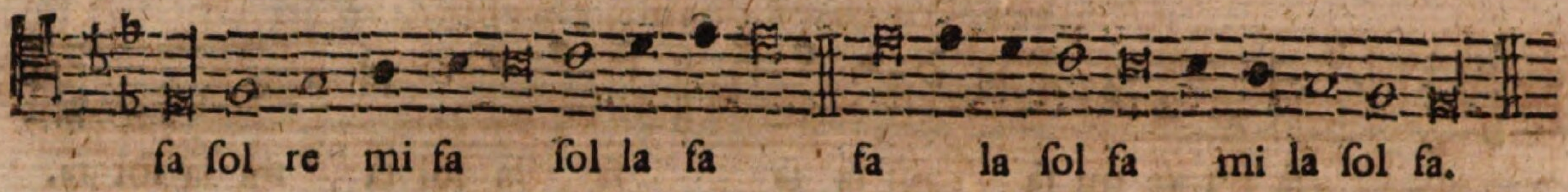


In Tertiam minorem ſursùm per quinque b transpoſitus.

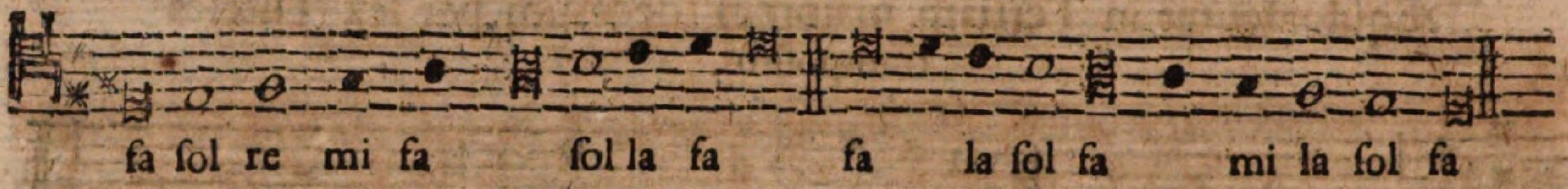


Ferners ereignet ſich von zwey b die Transpoſition in die Secundam minorem abwärts durch drey Diœſes, ſodann in die Tertiam minorem abwärts durch einen Diœſin.

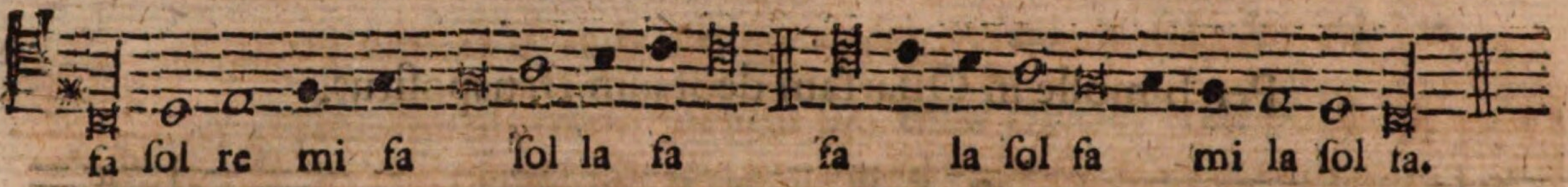
Quintus Tonus ex duobus b fa.



In Secundam minorem deorsùm per tres Diœſes tranſpoſitus.



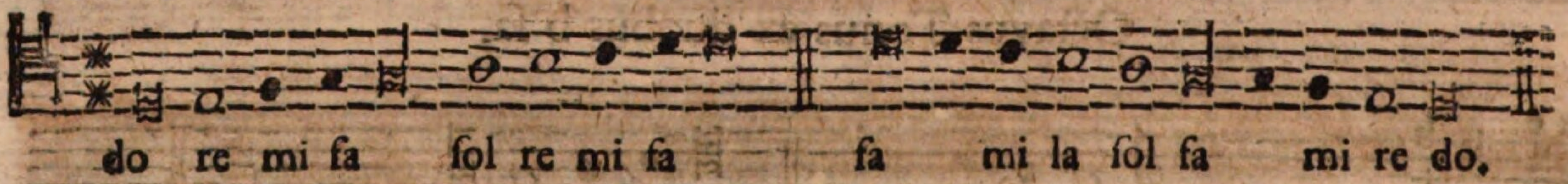
In Tertiam minorem deorsùm per unam Diœſin tranſpoſitus.



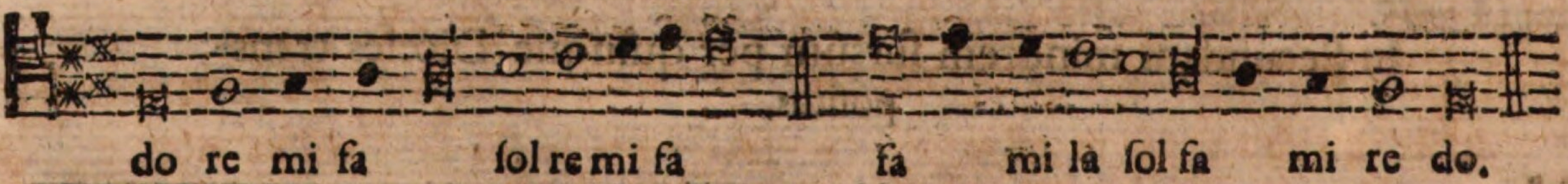
Transpoſition aus zweyen Diœſibus.

Aus zweyen Diœſibus werden durch die Transpoſition in die Secundam aufwärts vier Diœſes: in die Tertiam majorem aber aufwärts ſechs Diœſes. Folgends verkehrt ſich die Transpoſition alla Quarta hinauf in einen Diœſin. e. g.

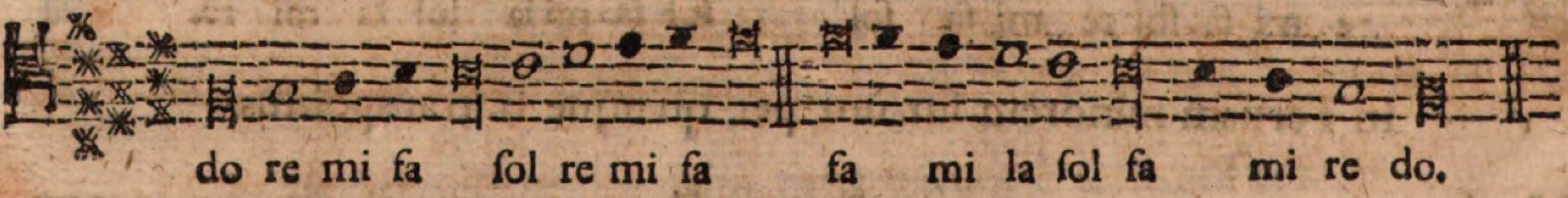
Sextus Tonus ex duabus Diœſibus.



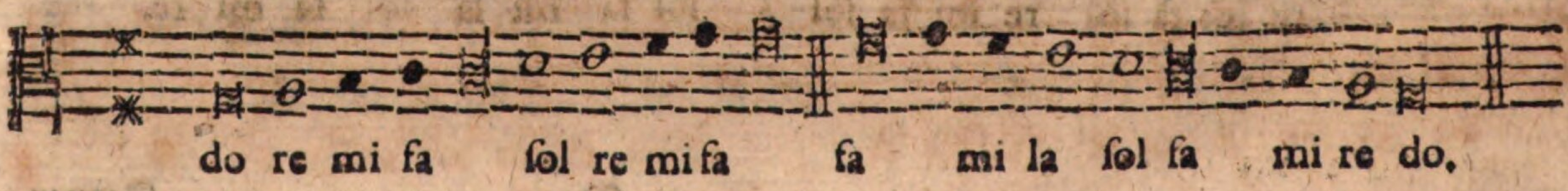
In Secundam majorem ſursùm per quatuor diœſes tranſpoſitus.



In Tertiam majorem ſurrsùm per ſex Diœſes tranſpoſitus.



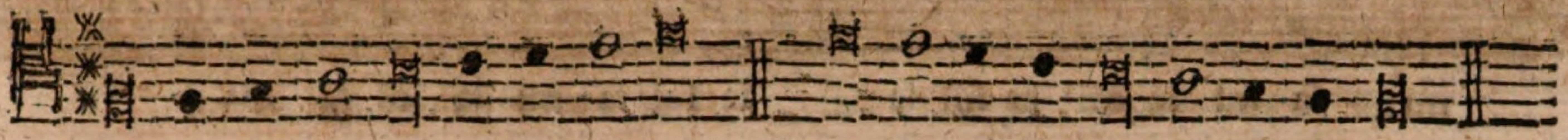
In Quarram ſursùm per unam Diœſin tranſpoſitus.



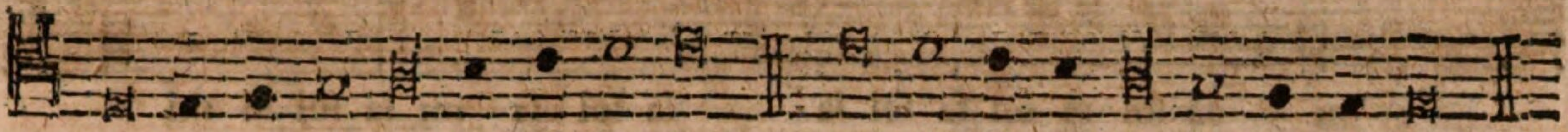
Von

Von zweyen Diœſibus erfolget durch die Transpoſition in die Secundam abwärts der natürliche Ton: durch die Verſetzung in die Tertiam majorem hinab kommen ſodann hervor zwey b fa, und durch die Transpoſition in die untere Quart drey Diœſes. c. g.

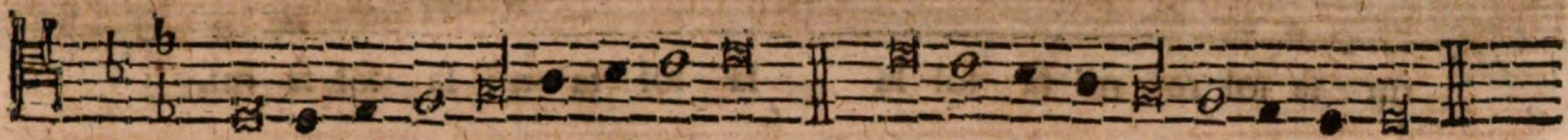
Decimus Tonus ex duabus Diœſibus.



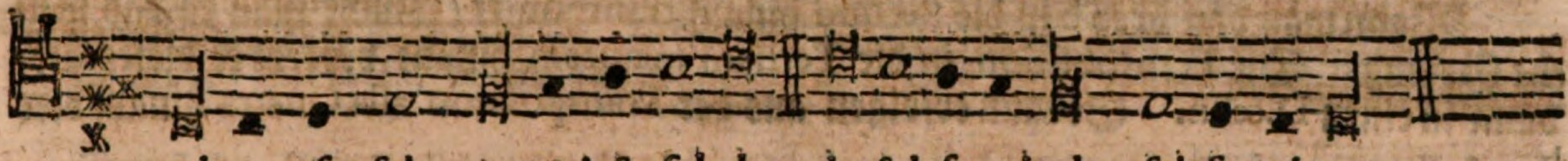
Per Secundam deorsùm in Naturalem Tonum transpoſitus.



In Tertiam majorem deorsùm per duo b fa transpoſitus.

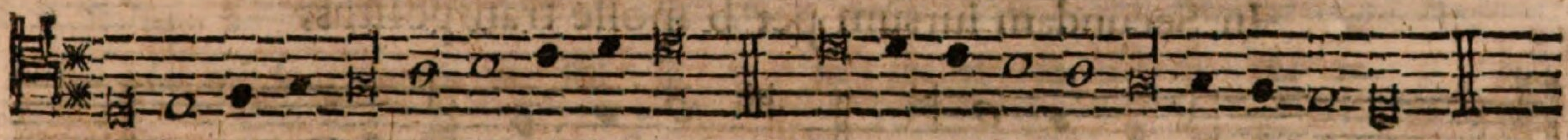


In Quartam deorsùm per tres Diœſes transpoſitus.

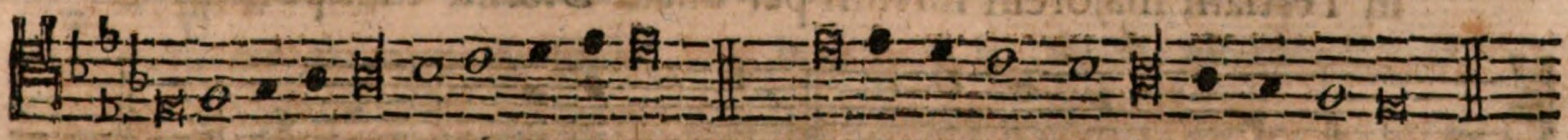


Von zweyen Diœſibus transponirt man in die Secundam minorem hinauf mit drey b: in die Tertiam minorem hinauf aber mit einem b moll. c. g.

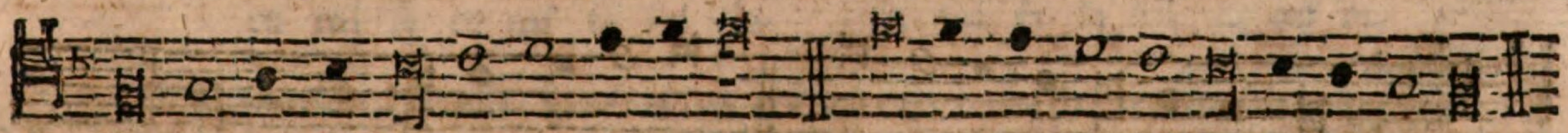
Sextus Tonus ex duabus Diœſibus.



In Secundam minorem ſursùm per tria b transpoſitus.

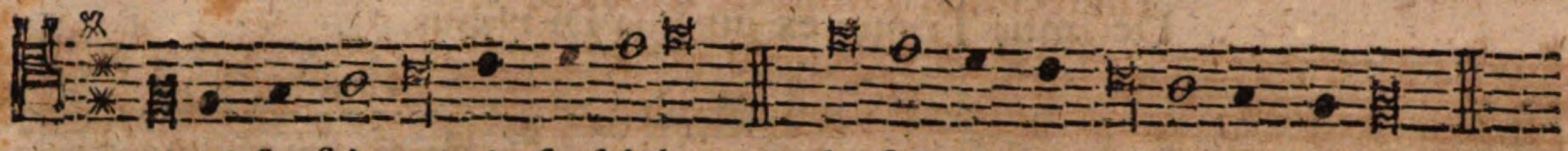


In Tertiam minorem ſursùm per b molle transpoſitus.



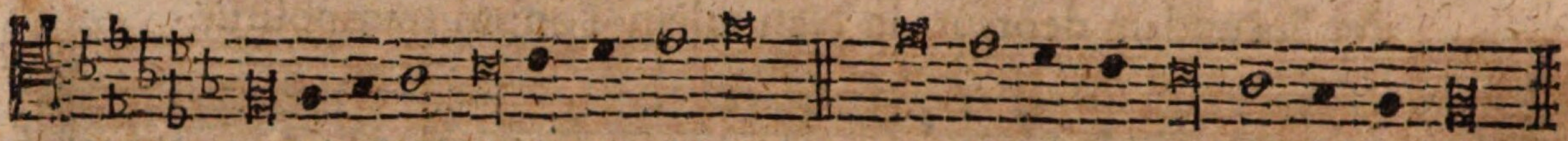
Herentgegen transponiret man von zweyen Diœſibus in die Secundam minorem herab durch fünf b; in die Tertiam minorem herab aber durch fünf Diœſes, e. g.

Decimus Tonus ex duabus Diœſibus.



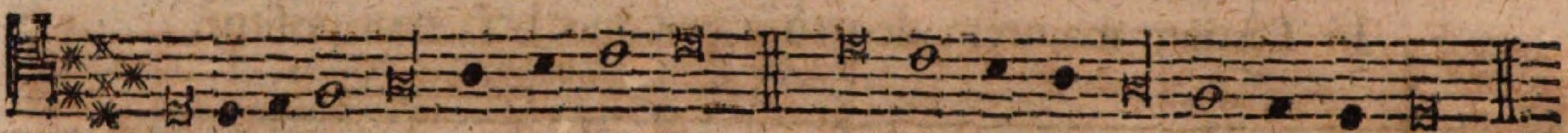
mi fa ſol re mi fa ſol la la ſol fa mi la ſol fa mi.

In Secundam minorem deorſùm per quinque b transpoſitus.



mi fa ſol re mi fa ſol la la ſol fa mi la ſol fa mi

In Tertiam minorem deorſùm per quinque Diœſes transpoſitus.

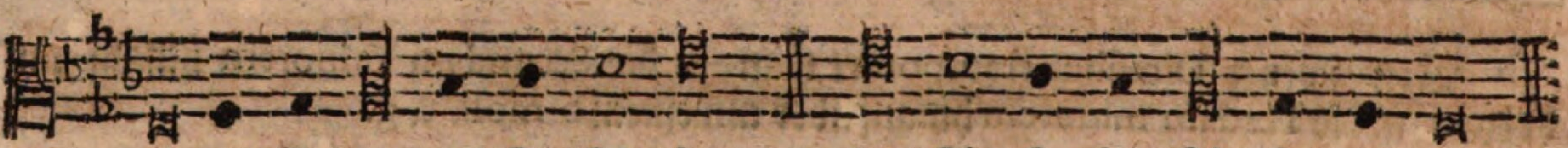


mi fa ſol re mi fa ſol la la ſol fa mi la ſol fa mi.

Transpoſition auf drey b.

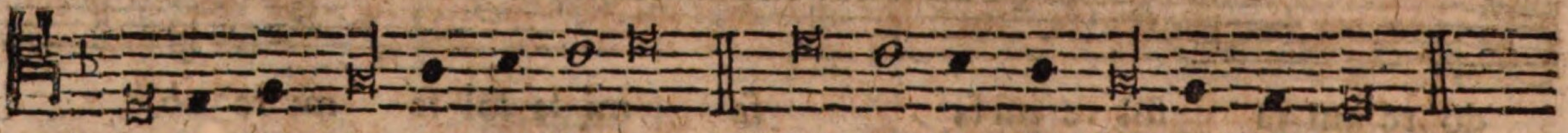
Wann man von drey b in die Secund hinauf transponirt/kommt man in das weiche Geſang. Die Transpoſition in die Tertiam majorem hinauf verkehret dieſes alsdann in einen Diœſin. Sodann erfolgen aus der Transpoſition alla Quarta hinauf vier b. e. g.

Secundus Tonus ex tribus b.



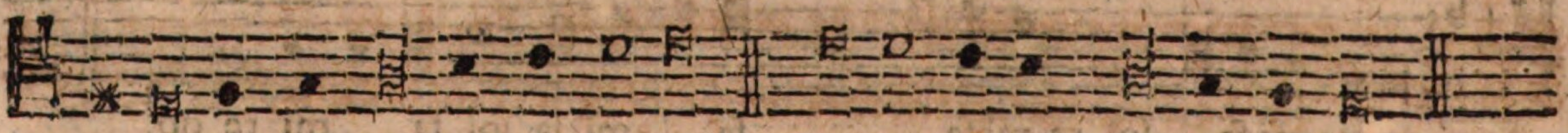
re mi fa re mi fa ſol la la ſol fa la ſol fa mi re

In Secundam ſursùm per b molle transpoſitus.



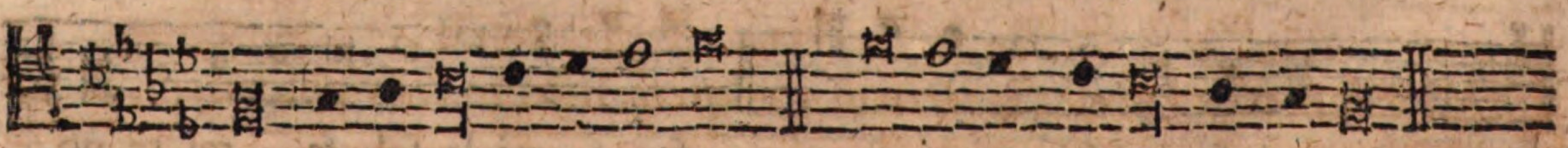
re mi fa re mi fa ſol la la ſol fa la ſol fa mi re

In Tertiam majorem ſursùm per unam Diœſin transpoſitus.



re mi fa re mi fa ſol la la ſol fa la ſol fa mi re

In Quartam ſursùm per quatuor b transpoſitus.

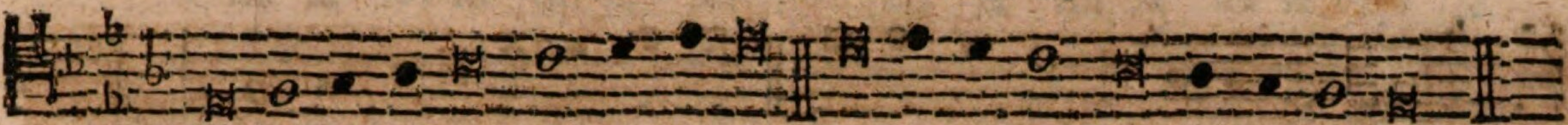


re mi fa re mi fa ſol la la ſol fa la ſol fa mi re.

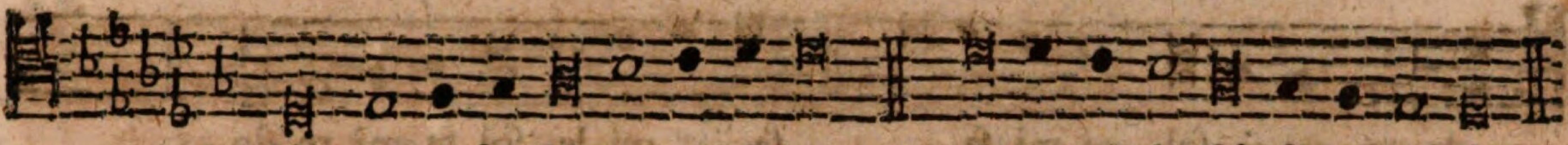
Wann

Wann man von drey b in die Secund herab transponirt/ erfolgen fünf b: durch die Transpoſition in die Tertiam majorem herab/aber fünf Diœſes, und durch die Transpoſition in die Quart herunter zwey b, e. g.

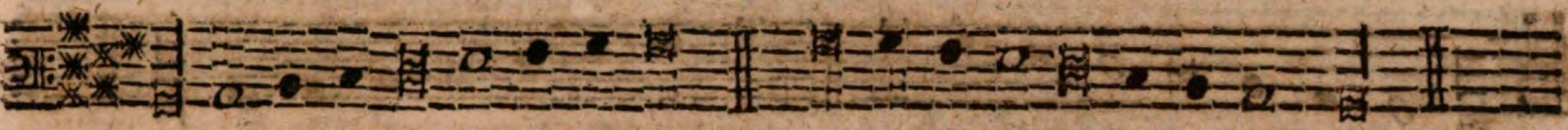
Undecimus Tonus ex tribus b.



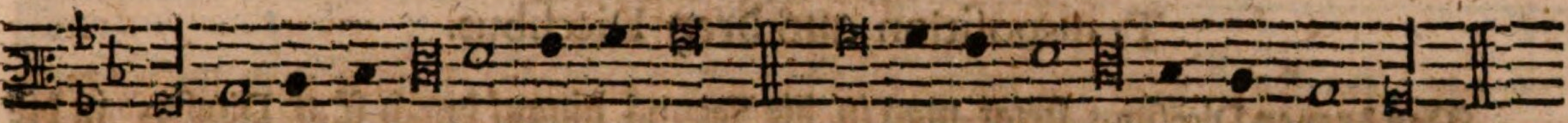
In Secundam deorsùm per quinque b transpoſitus.



In Tertiam majorem deorsùm per quinque Diœſes transpoſitus.

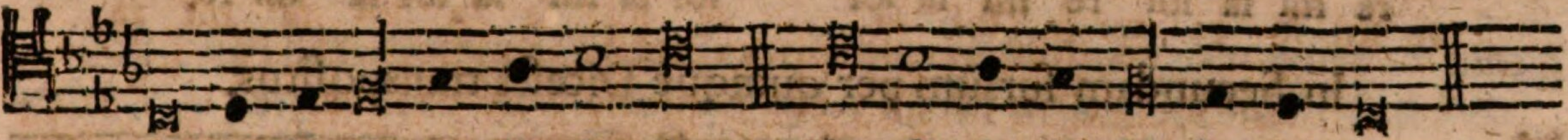


In Quartam deorsùm per duo b fa transpoſitus.

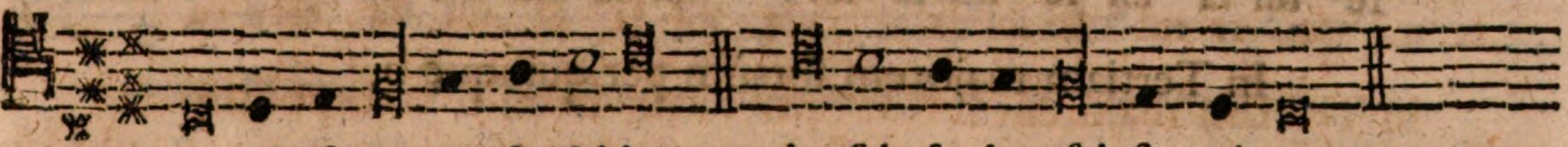


Durch die Transpoſition von drey b in die Secundam minorem hinauf kommen hervor vier Diœſes. Durch die Transpoſition von drey b in die Tertiam minorem hinauf erfolgen ſechs Diœſes, oder ſechs b.

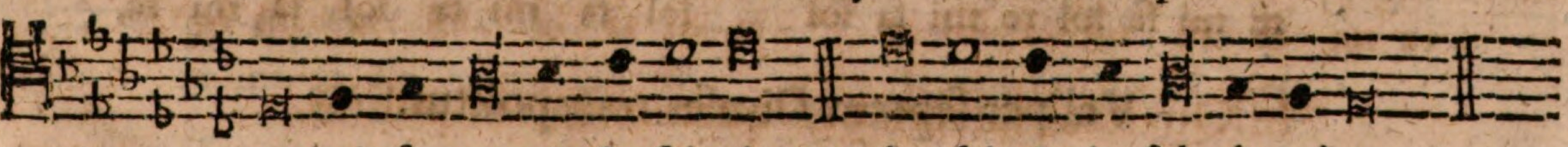
Secundus Tonus ex tribus b.



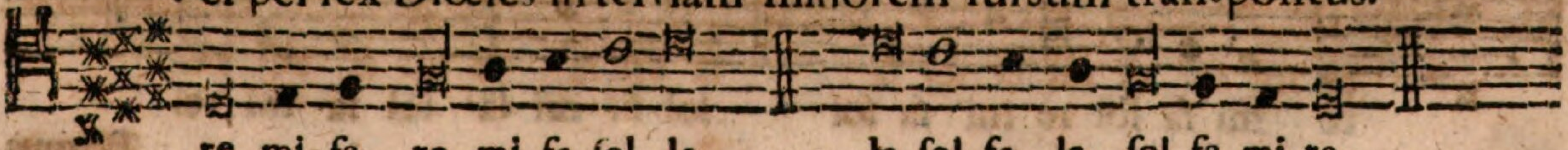
In Secundam minorem ſursùm per quatuor Diœſes transpoſitus.



In Tertiam minorem ſursùm per ſex b transpoſitus.



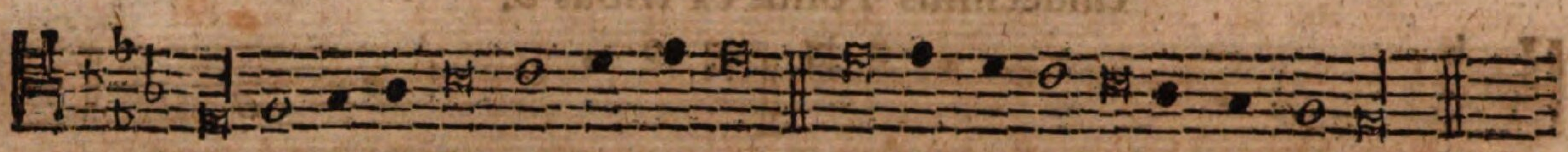
Vel per ſex Diœſes in tertiam minorem ſursùm transpoſitus.



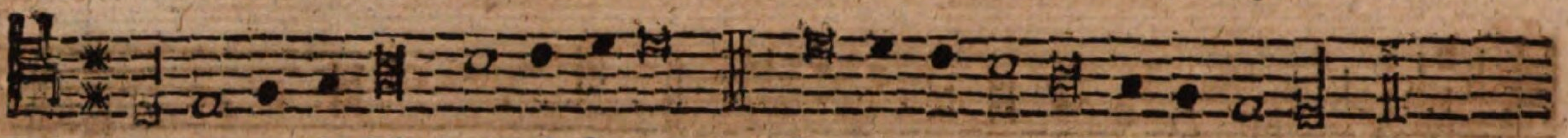
Von

Von drey b ſteigt man in die Secundam minorem herab durch zwey Diœſes. Durch die Transpoſition in die Tertiam minorem herab kommt alsdann hervor der natürliche Ton. e. g.

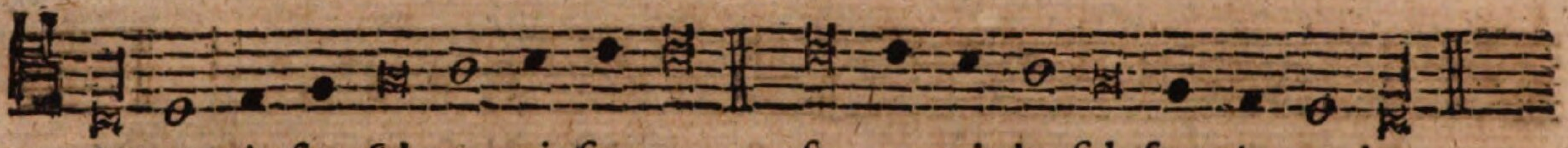
Undecimus Tonus ex tribus b.



In Secundam minorem deorsùm per duas Diœſes tranſpoſitus.



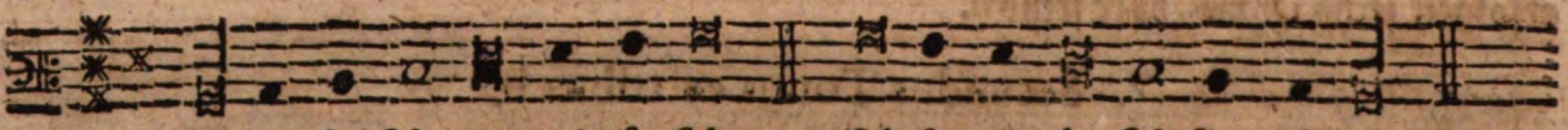
In Tertiam minorem deorsùm in Naturalem Tonum translatus.



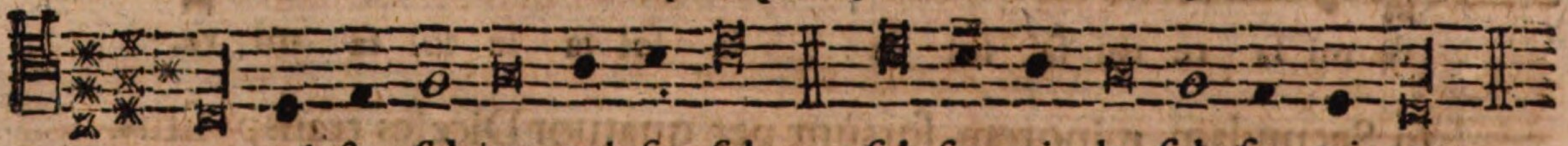
Transpoſition aus drey Diœſibus.

Von dreyen Diœſibus ſteigt man in die Secund hinauf durch fünf Diœſes, in die Tertiam majorem durch ſieben Diœſes, oder durch fünf b: in die Quart aber hinauf durch zwey Diœſes. e. g.

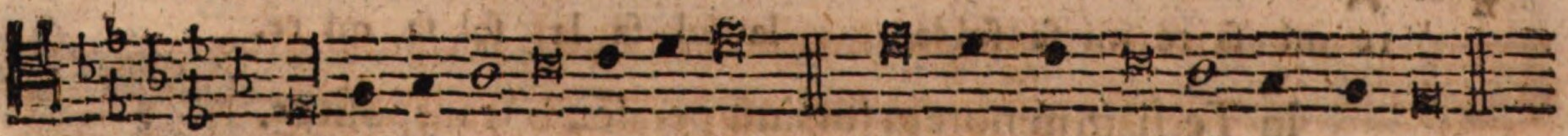
Primus Tonus ex tribus Diœſibus.



In Secundam ſursùm per quinque Diœſes tranſpoſitus.

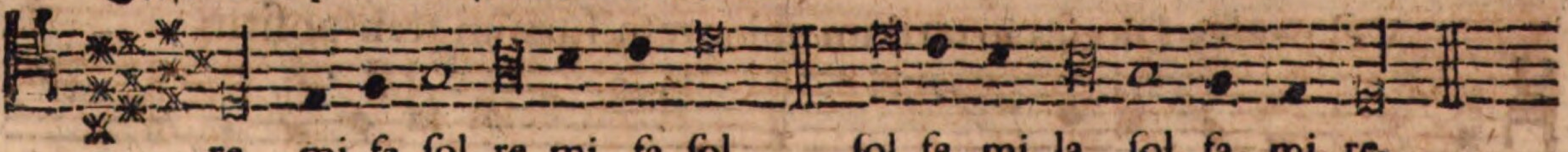


In Tertiam majorem ſursùm per quinque b.



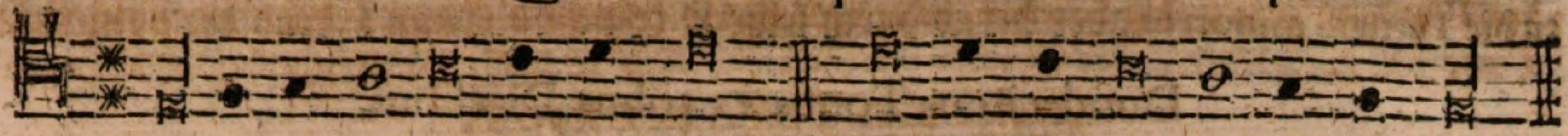
Vel per ſeptem Diœſes tranſpoſitus.

Dieſe Transpoſition iſt nicht brauchbar.



Primus

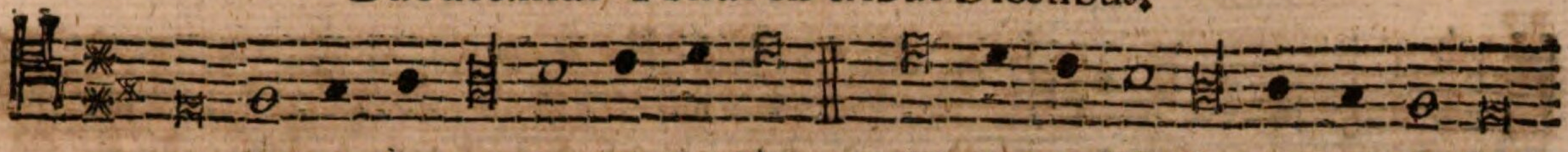
Primus Tonus in Quartam ſursùm per duas Diœſes tranſpoſitus.



re mi fa ſol re mi fa ſol ſol fa mi la ſol fa mi re.

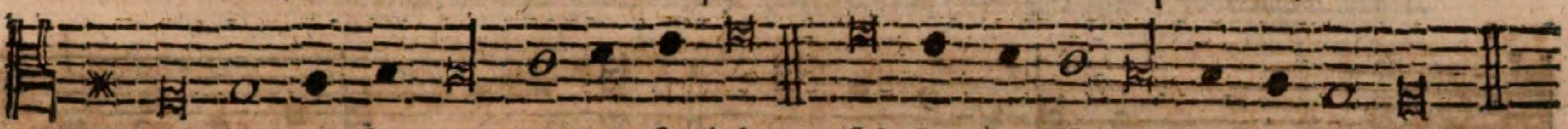
Von dreyen Diœſibus ſteiget man in die Secundam abwärts durch einen Diœſin, in die Tertiam majorem durch ein b moll: in die Quart aber durch vier Diœſes.

Duodecimus Tonus ex tribus Diœſibus.



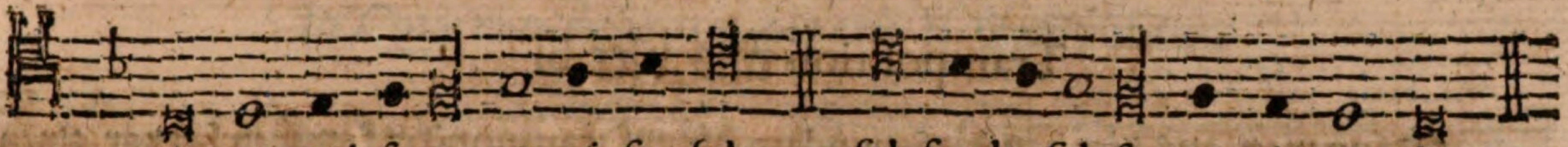
do re mi fa re mi fa ſol ſol fa la ſol fa mi re do.

In Secundam deorsùm per unam Diœſin tranſpoſitus.



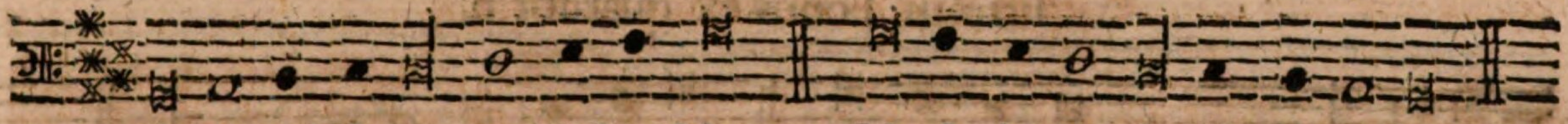
do re mi fa re mi fa ſol ſol fa la ſol fa mi re do.

In Tertiam majorem deorsùm per unum b molle tranſpoſitus.



do re mi fa re mi fa ſol ſol fa la ſol fa mi re do.

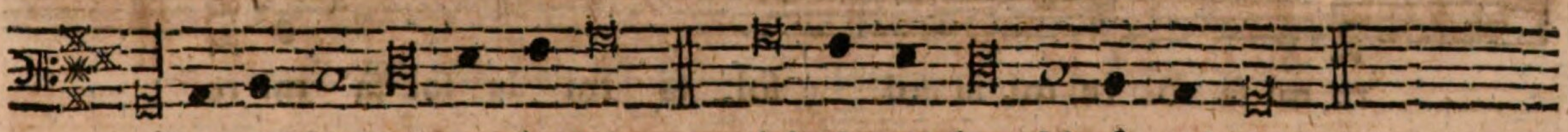
In Quartam deorsùm per quatuor Diœſes tranſpoſitus.



do re mi fa re mi fa ſol ſol fa la ſol fa mi re do.

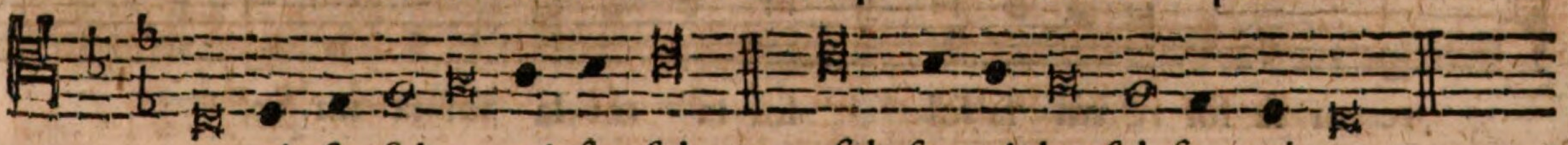
Die drey Diœſes werden durch die Tranſpoſition in die Secundam minorem hinauf verkehret in zwey b: durch die Tertiam minorem hinauf aber in den natürlichen Ton.

Primus Tonus ex tribus Diœſibus.



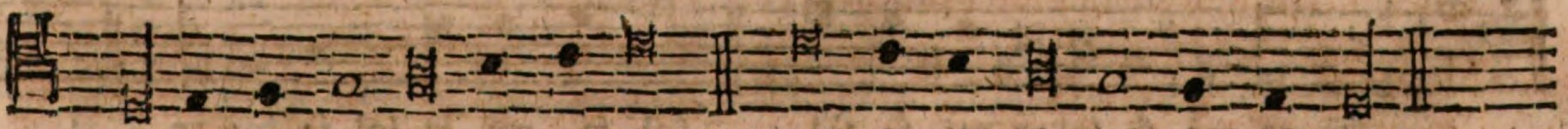
re mi fa ſol re mi fa ſol ſol fa mi la ſol fa mi re.

In Secundam minorem ſursùm per duo b fa tranſpoſitus.



re mi fa ſol re mi fa ſol ſol fa mi la ſol fa mi re.

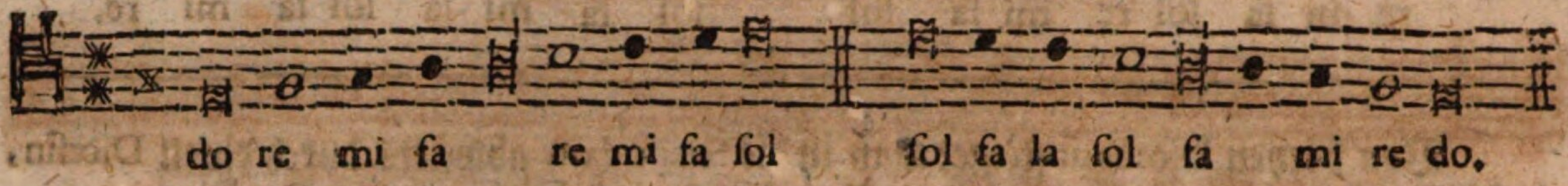
Per Tertiam minorem ſursùm in naturalem Tonum translatus.



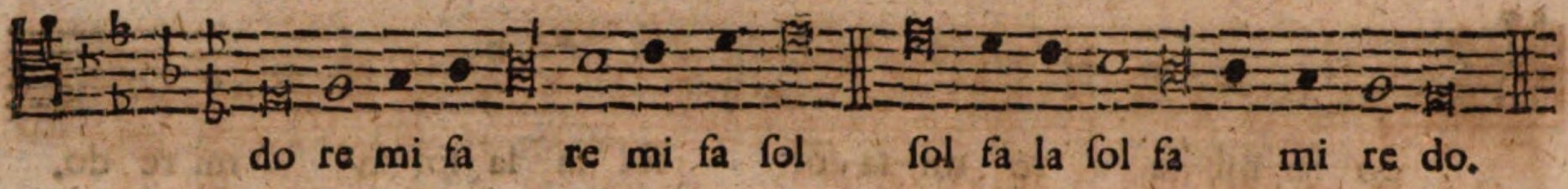
re mi fa ſol re mi fa ſol ſol fa mi la ſol fa mi re.

In die Secundam minorem ſteigt man von drey Diœſibus abwärts durch vier b: in die Tertiam minorem aber herab durch ſechs Diœſes.

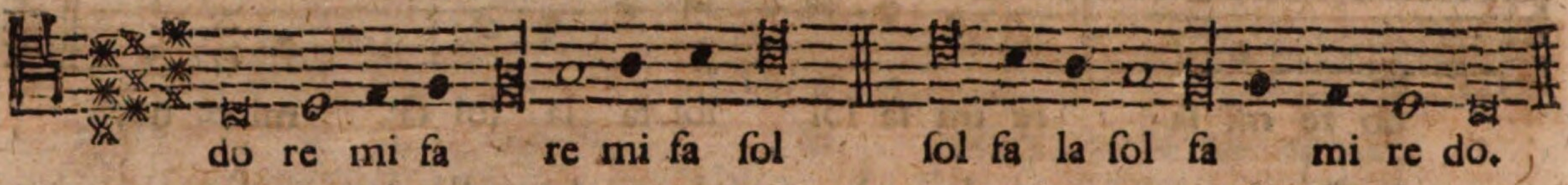
Duodecimus Tonus ex tribus Diœſibus.



In Secundam minorem deorsûm per quatuor b tranſpoſitus.



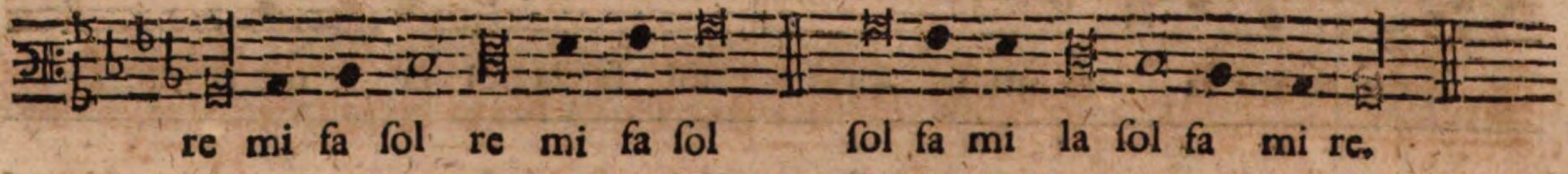
In Tertiam minorem deorsùm per ſex Diœſes tranſpoſitus.



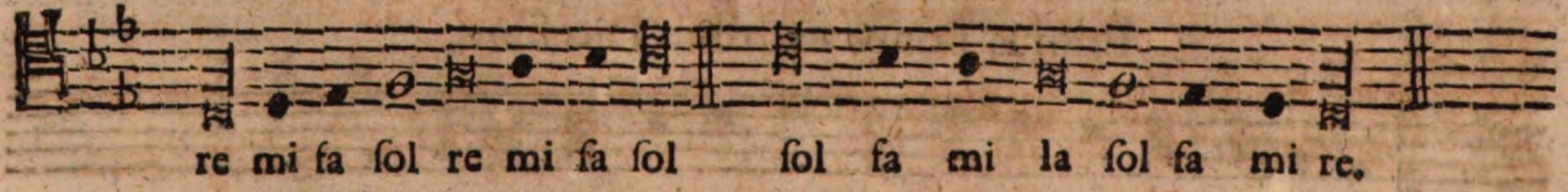
Transpoſition aus vier b.

Wann man aus vier b in die Secundam hinauf transponiret kommen hervor zwey b fa. Durch die Transpoſition in die Tertiam majorem hinauf erzeigt ſich ſodann der natürliche Ton; alla Quarta aber hinauf kommen heraus fünf b. e. g.

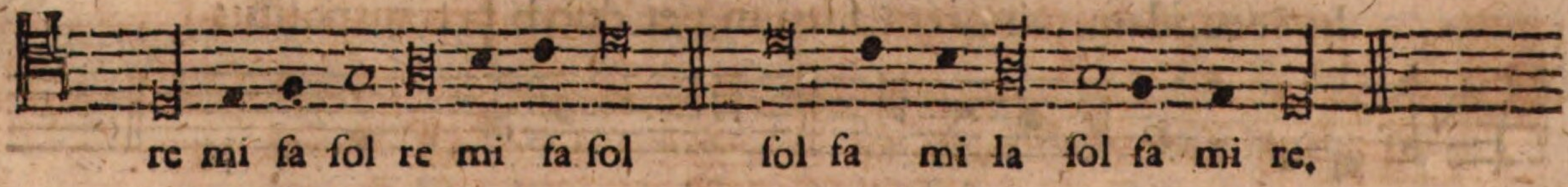
Primus Tonus ex quatuor b.



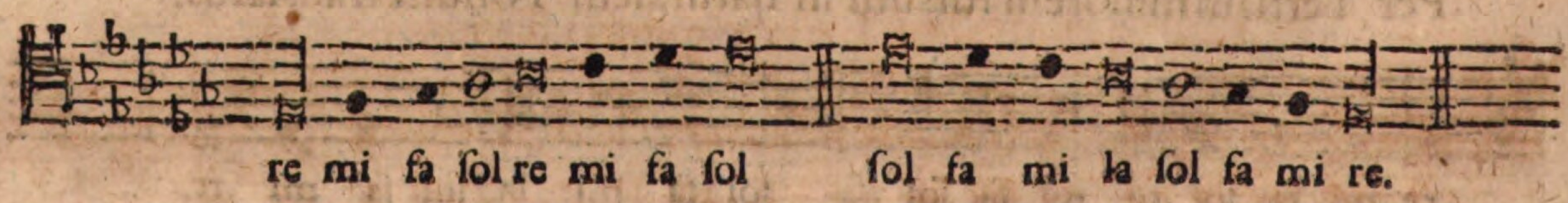
In Secundam ſursùm per duo b fa tranſpoſitus.



Per Tertiam majorem ſursûm in Naturalem Tonum translatus.



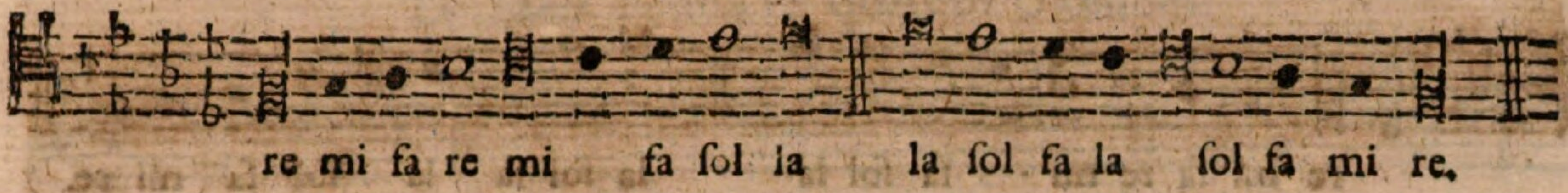
In Quartam ſursùm per quinque b tranſpoſitus.



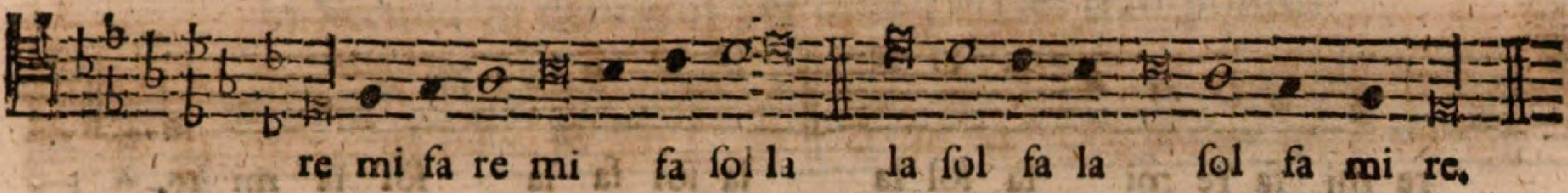
Wann

Wann vier b in die Secundam herab tranſponirt werden / kommen hervor ſechs b. In die Tertiam majorem herunter vier Diœſes: alla Quarta herab aber drey b.

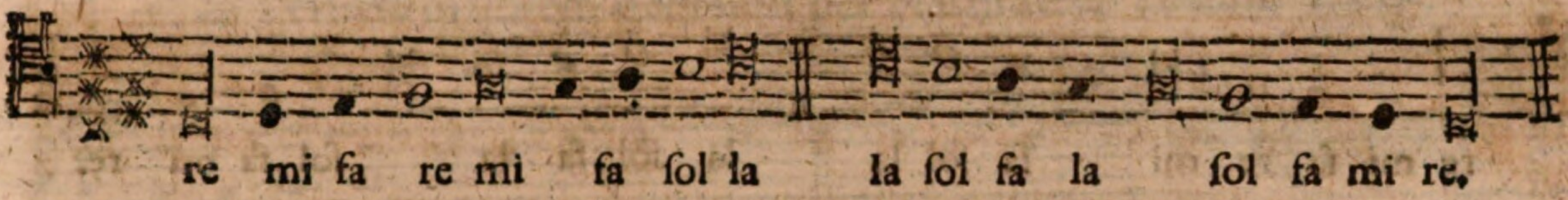
Nonus Tonus ex quatuor b.



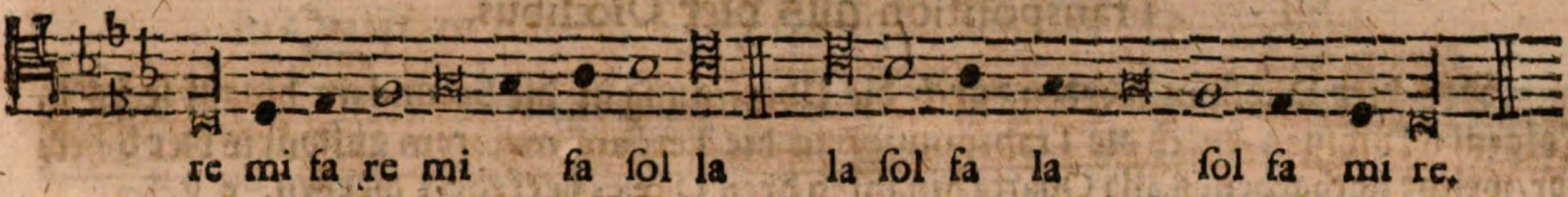
In Secundam deorsùm per ſex b tranſpoſitus.



In Tertiam majorem deorsùm per quatuor Diœſes tranſpoſitus.

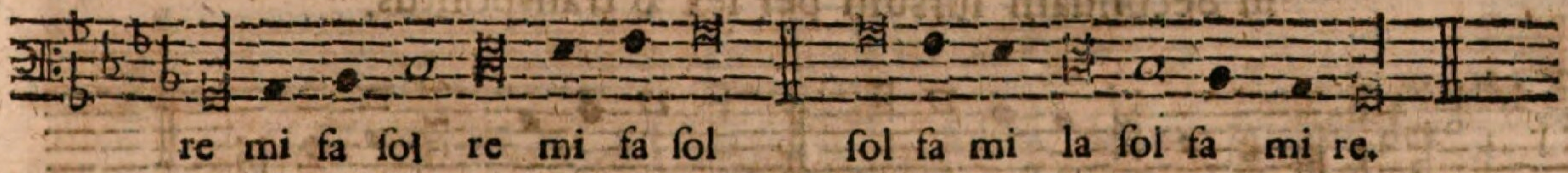


In Quartam deorsùm per tria b tranſpoſitus.

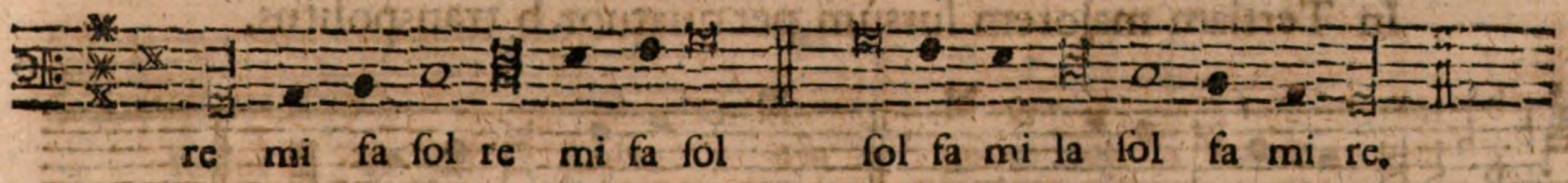


Wann vier b in die Secundam minorem hinauf tranſponirt werden / ſo werden ſie in drey Diœſes verkehret: Sodann kommen durch die Tranſpoſition in die Tertiam minorem hinauf fünf Diœſes hervor. e. g.

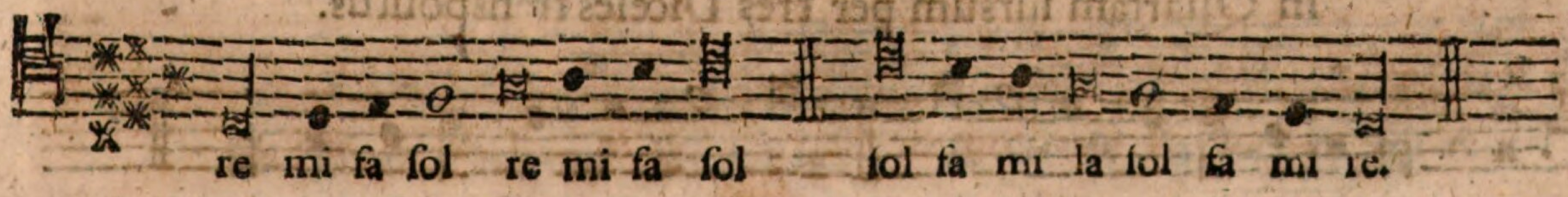
Primus Tonus ex quatuor b.



In Secundam minorem ſursùm per tres Diœſes tranſpoſitus.

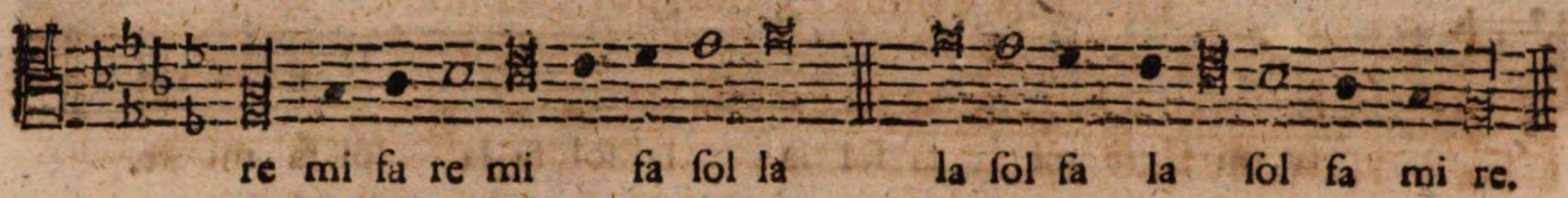


In Tertiam minorem ſursùm per quinque Diœſes tranſpoſitus.

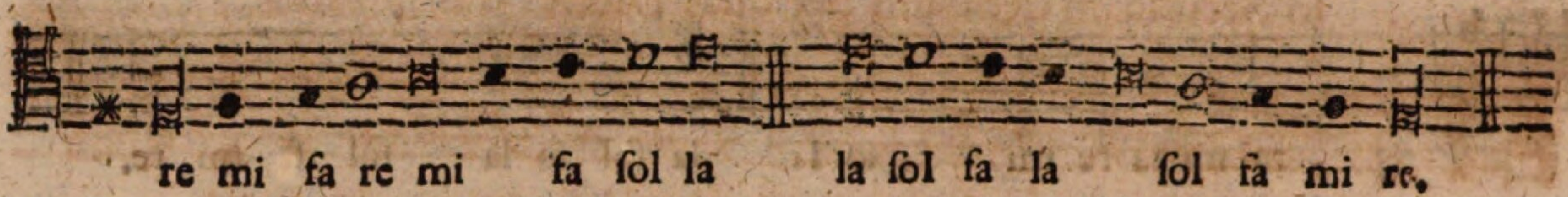


Durch die Transpoſition in die Secundam minorem abwärts werden vier b in einen Diœſin verkehret; dieſer aber wird durch die Überſetzung in die Tertiam minorem herunter in ein b moll, oder weiches Geſang verändert. e. g.

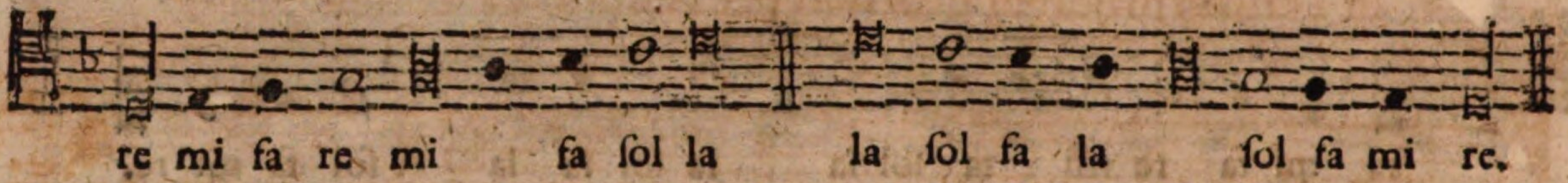
Nonus Tonus ex quatuor b.



In Secundam minorem deorsùm per unam Diœſin transpoſitus.



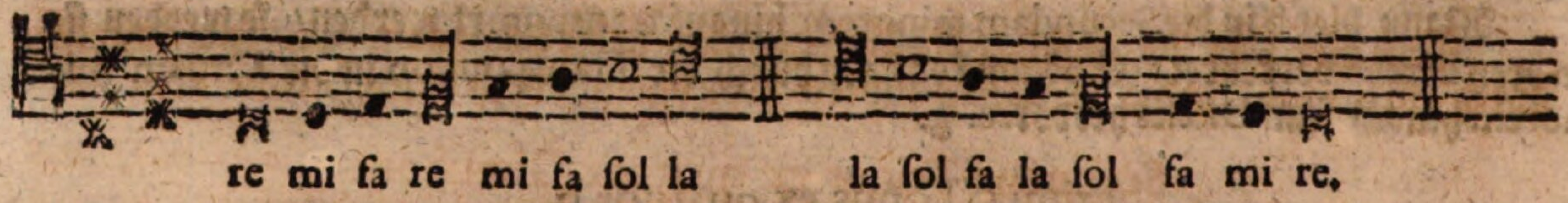
In Tertiam minorem deorsùm per b molle transpoſitus.



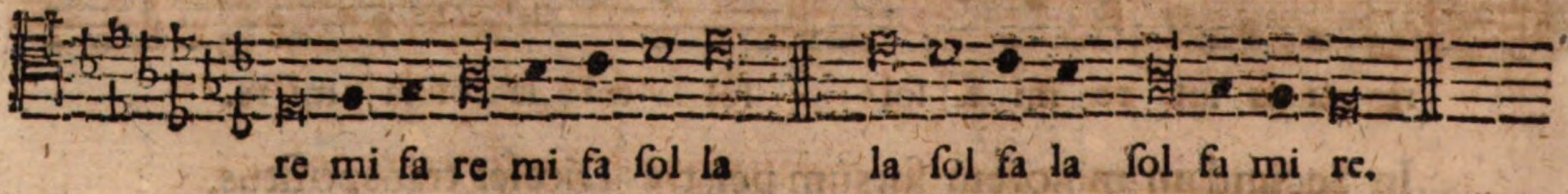
Transpoſition aus vier Diœſibus.

Aus vier Diœſibus werden durch die Überſetzung in die Secundam hinauf ſechs b. Folgends kommen durch die Transpoſition in die Tertiam majorem aufwärts vier b hervor/welche nachgehends alla Quarta hinauf in drey Diœſes verkehret werden. e. g.

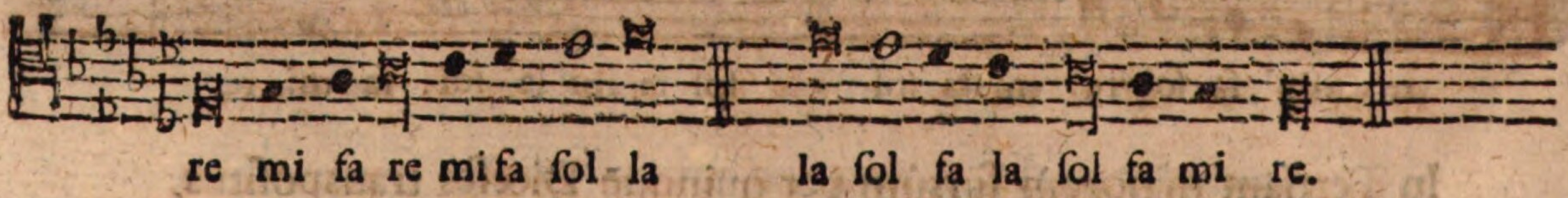
Secundus Tonus ex quatuor Diœſibus.



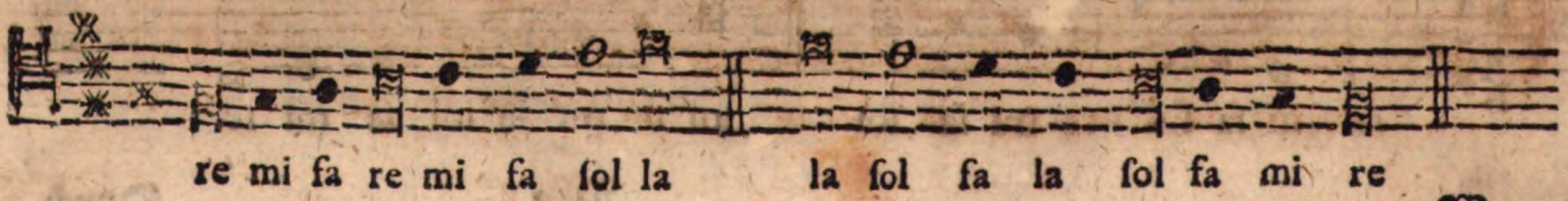
In Secundam ſursùm per ſex b transpoſitus.



In Tertiam majorem ſursùm per quatuor b transpoſitus.



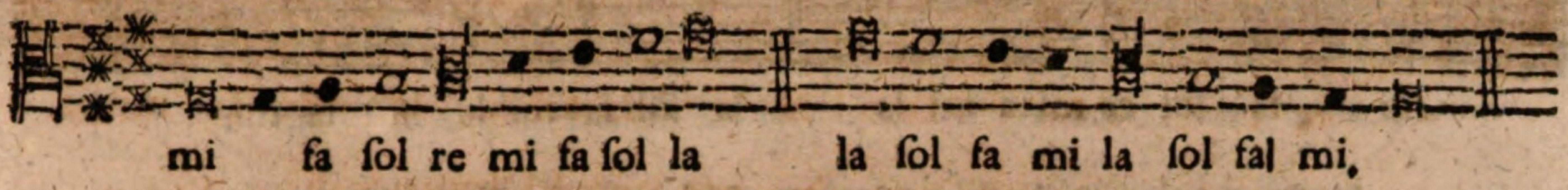
In Quartam ſursùm per tres Diœſes transpoſitus.



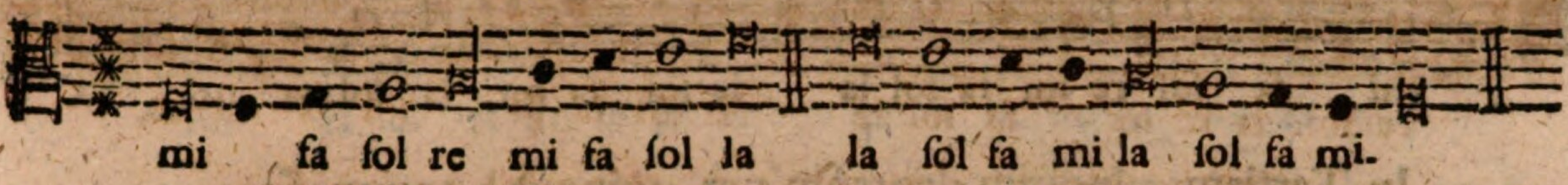
Wann

Wann man aus vier Diœſibus in die Secundam herunter transponiret / erfolgen durch ermeldte Transpoſition zwey Diœſes; ſodann kommet durch die Verſetzung in die Tertiam majorem herab der natürliche Ton hervor / welcher durch die Transpoſition alla Quarta herunter in fünf Diœſes verkehret wird. e. g.

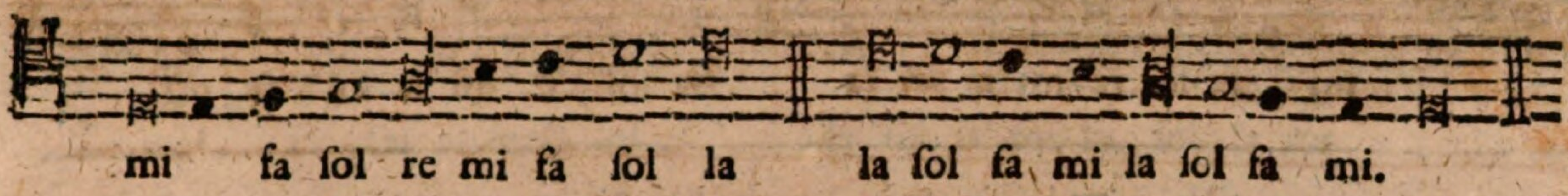
Decimus Tonus ex quatuor Diœſibus.



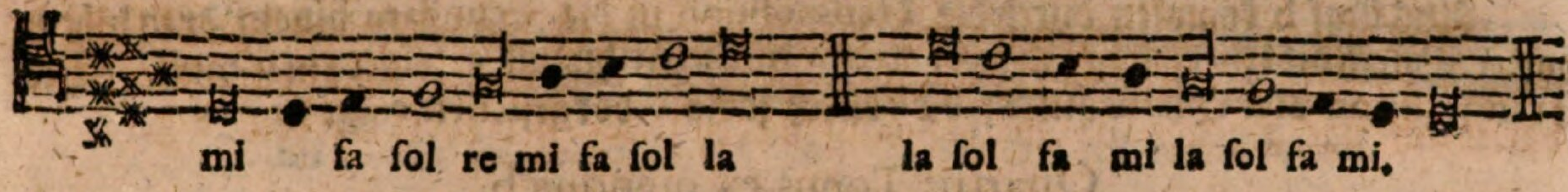
In Secundam deorsùm per duas Diœſes transpoſitus.



In Tertiam majorem deorsùm per Naturalem Tonum transpoſitus.

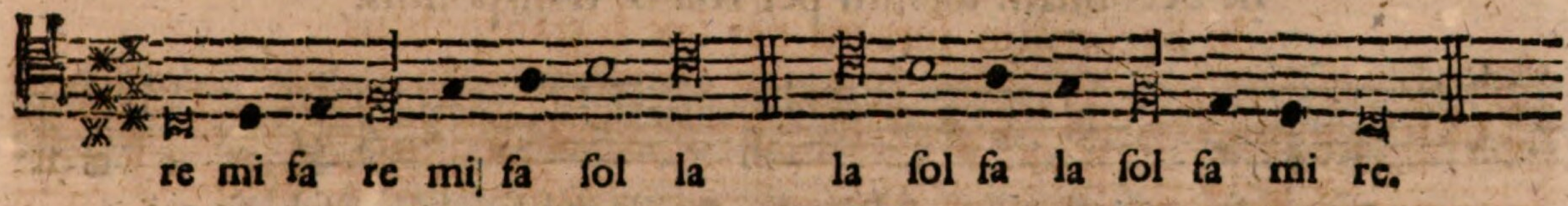


In Quartam deorsùm per quinque Diœſes transpoſitus.

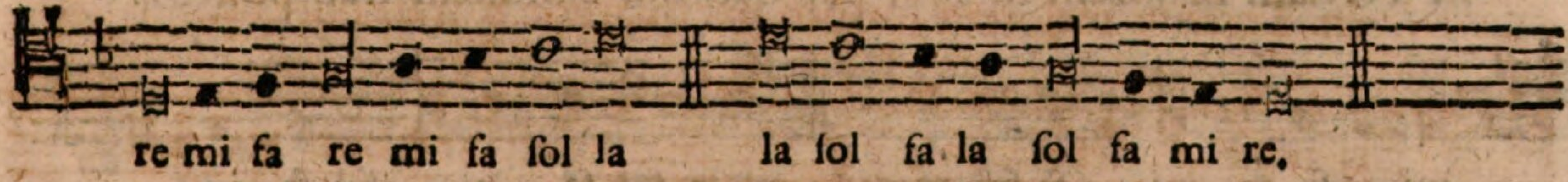


Von vier Diœſibus erfolget die Transpoſition in die Secundam minorem aufwärts durch ein b moll; in die Tertiam minorem aber hinauf durch einen Diœſin. e. g.

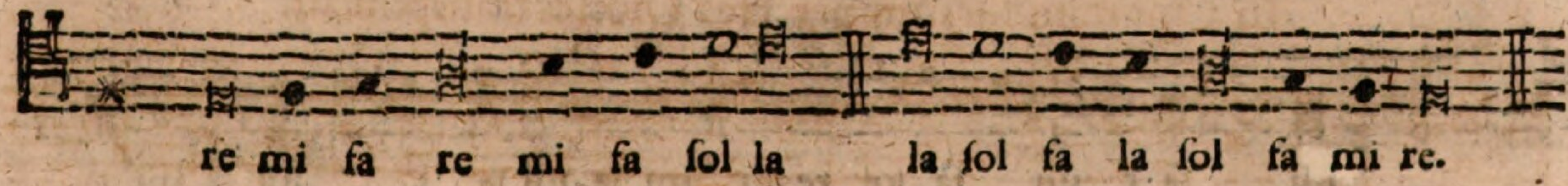
Secundus Tonus ex quatuor Diœſibus.



In Secundam minorem ſursùm per b molle transpoſitus.

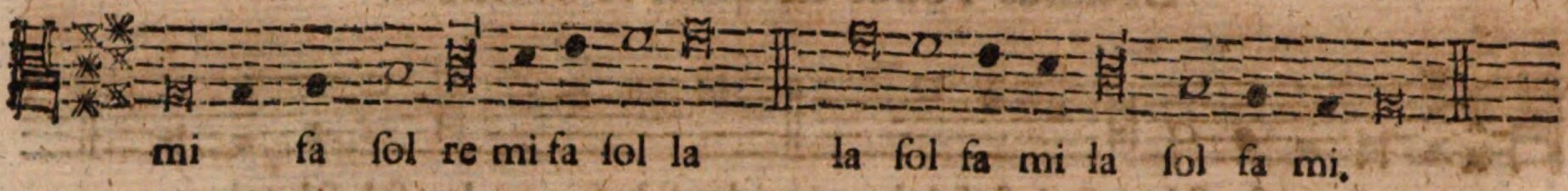


In Tertiam minorem ſursùm per unam Diœſin transpoſitus.

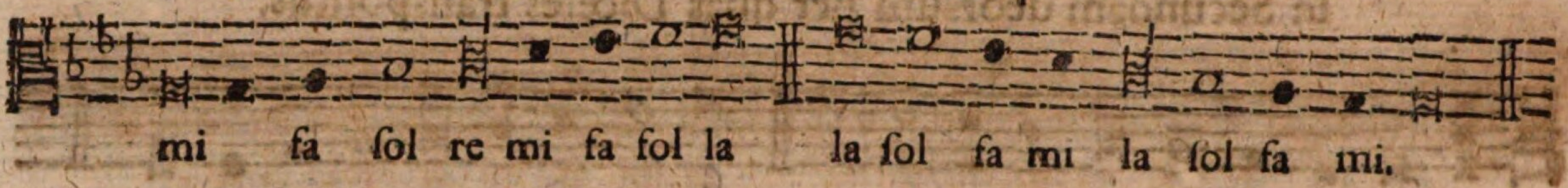


Durch die Transpoſition in die Secundam minorem herunter werden die vier Diœſes in drey b verkehret. Sodann erfolgen durch die Verſetzung in die Tertiam minorem herab fünf b. e. g.

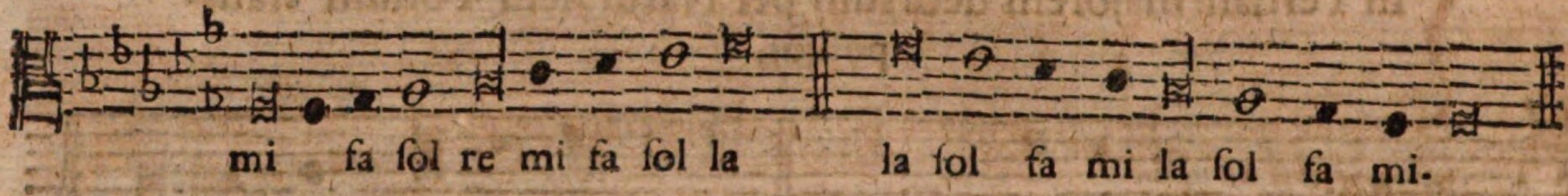
Decimus Tonus ex quatuor Diœſibus.



In Secundam minorem per tria b tranſpoſitus deorſùm.



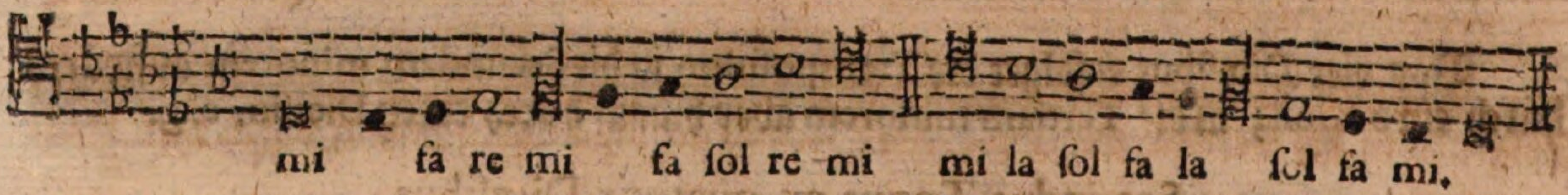
In Tertiam minorem deorsùm per quinque b tranſpoſitus.



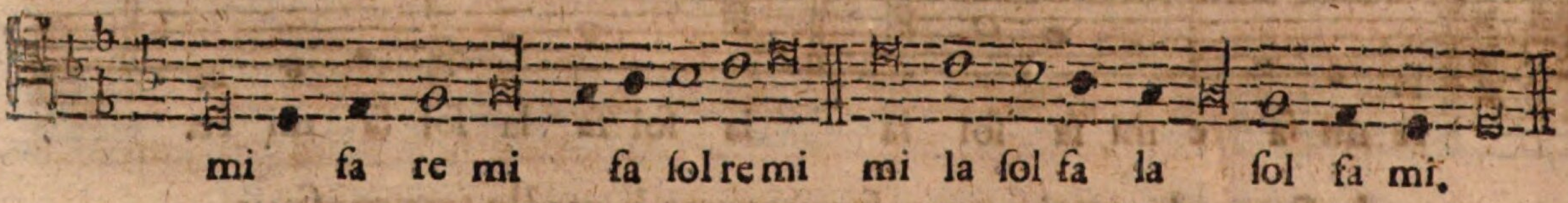
Tranſpoſition aus fünf b.

Aus fünf b kommen durch die Tranſpoſition in die Secundam hinauf drey b hervor. Durch die Uberſetzung in die Tertiam majorem hinauf erfolget ein b moll. Die Tranſpoſition alla Quarta hinauf wird durch ſechs b vorgeſtellet. e. g.

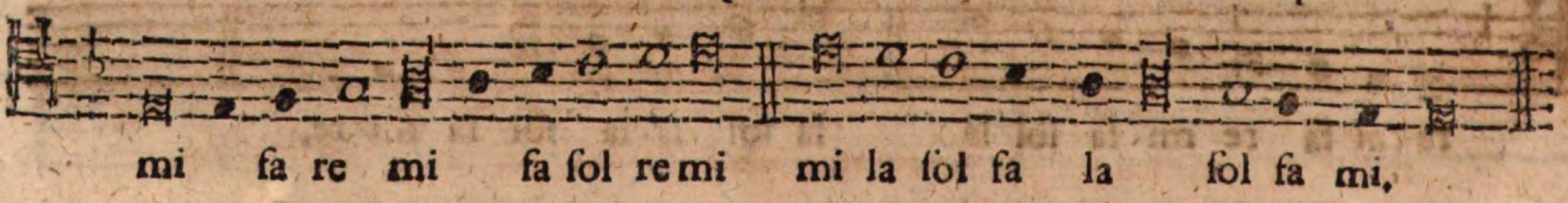
Quartus Tonus ex quinque b.



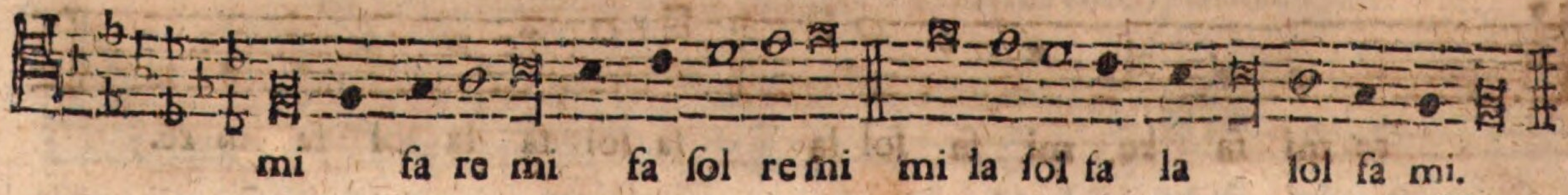
In Secundam ſurſùm per tria b tranſpoſitus.



In Tertiam majorem ſurſùm per Cantum b mollem tranſpoſitus.



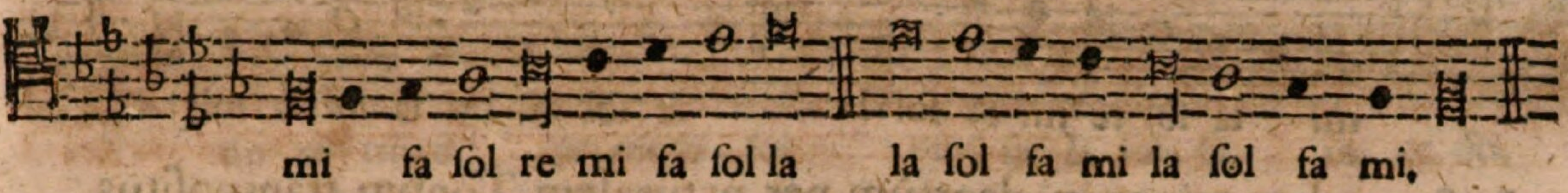
In Quartam ſurſùm per ſex b tranſpoſitus.



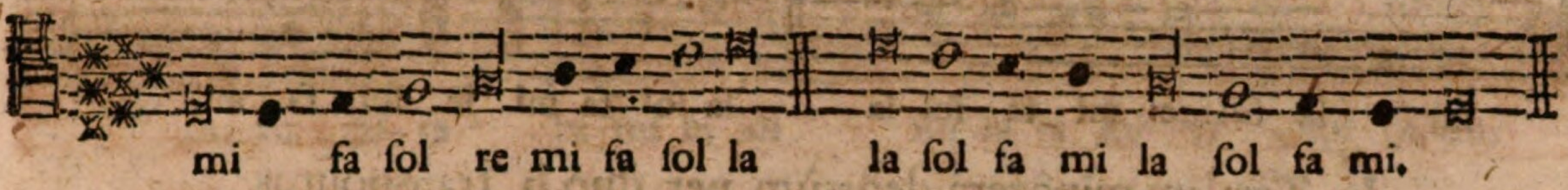
Wann

Wann man von fünff b in die Secundam herab transponirt/ werden dieſe in fünff Diœceſes verkehret. Folgends kommen durch die Uberſetzung abwärts in die Tertiam majorem ſive Quartam mancam drey Diœceſes hervor; alla Quarta herab aber vier b. e. g.

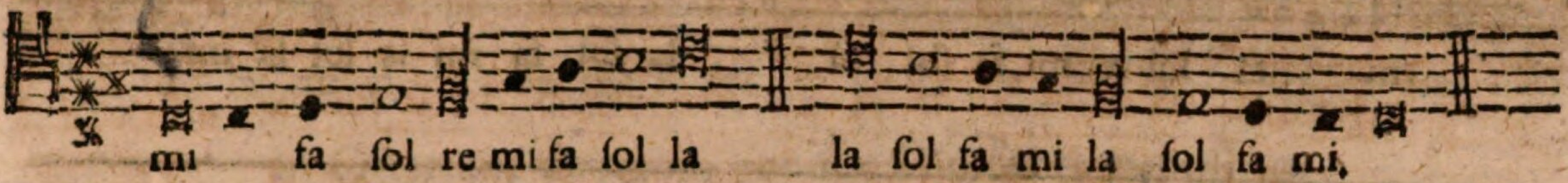
Decimus Tonus ex quinque b.



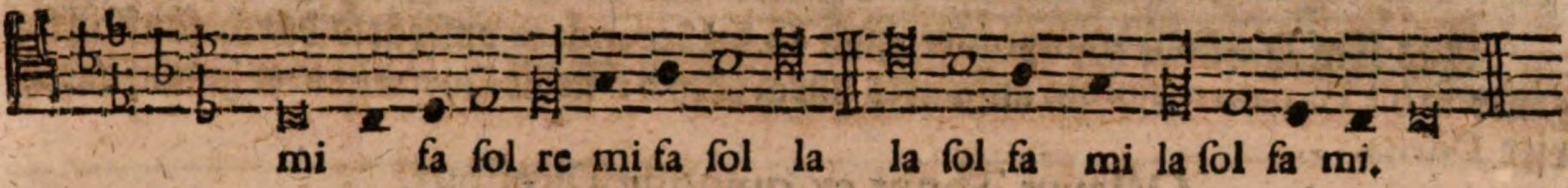
In Secundam deorsùm per quinque Diœceſes transpoſitus.



In Tertiam majorem ſive quartam mancam per tres Diœceſes deorsùm transpoſitus.

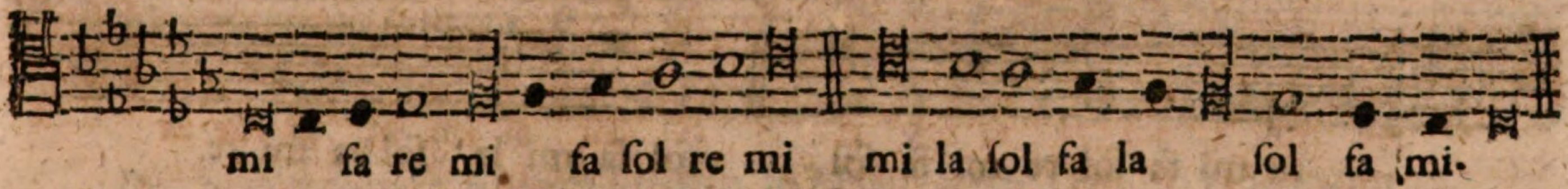


In Quartam deorsùm per quatuor b transpoſitus.

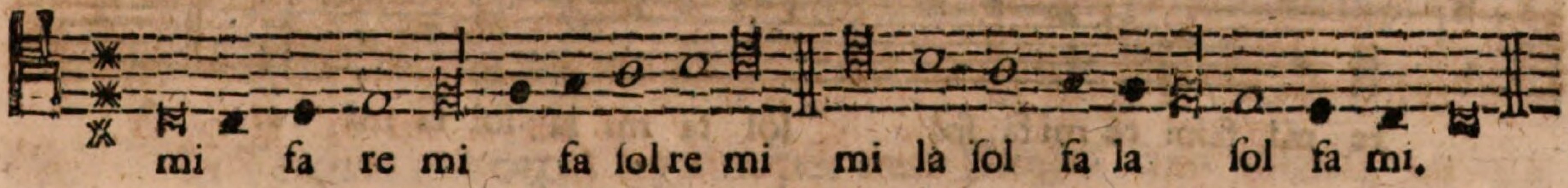


Aus fünff b transponirt man in die Secundam minorem hinauf durch zwey Diœceſes: Folgends in die Tertiam minorem, oder Secundam ſuperfluam hinauf durch vier Diœceſes. e. g.

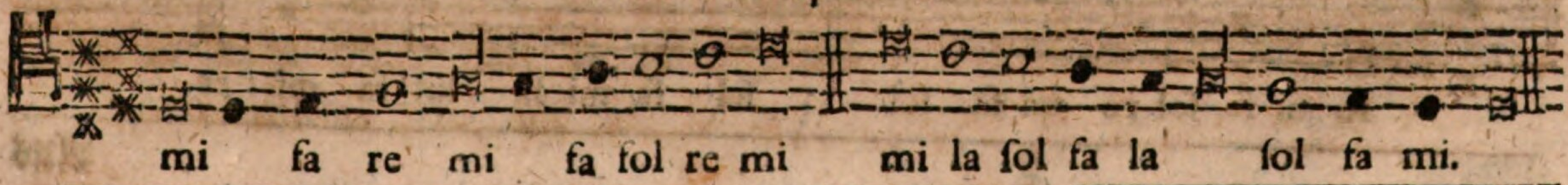
Quartus Tonus ex quinque b.



In Secundam minorem ſursùm per duas Diœceſes transpoſitus.



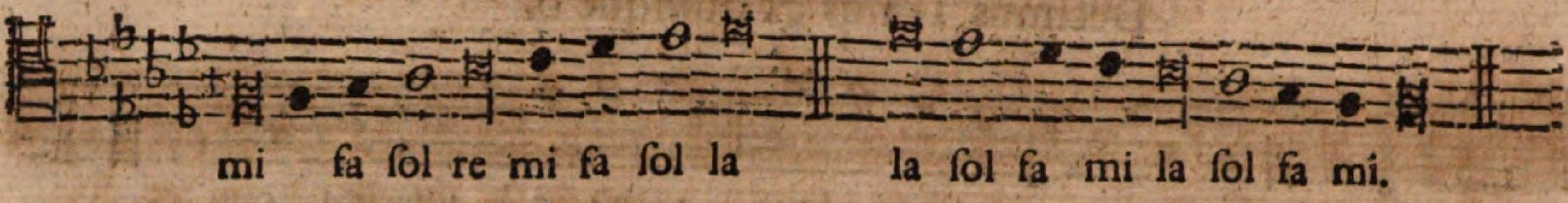
In Tertiam minorem ſive Secundam ſuperfluam ſursùm per quatuor Diœceſes transpoſitus.



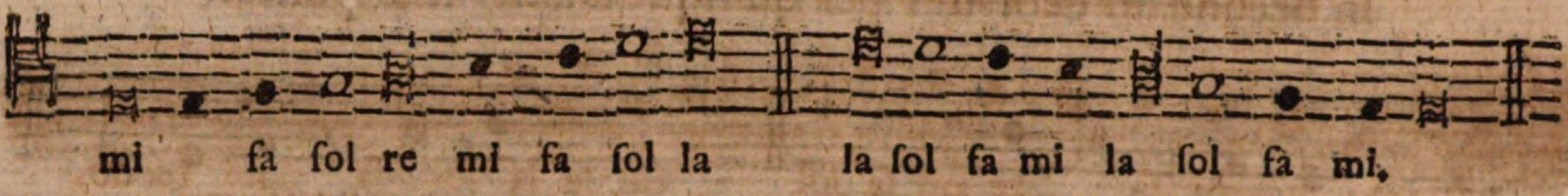
Die

Die fünf b werden durch die Transpoſition in die Secundam minorem abwärts / in den natürlichen Ton; durch die Tertiam minorem herab aber in zwey b verkehrt. e. g.

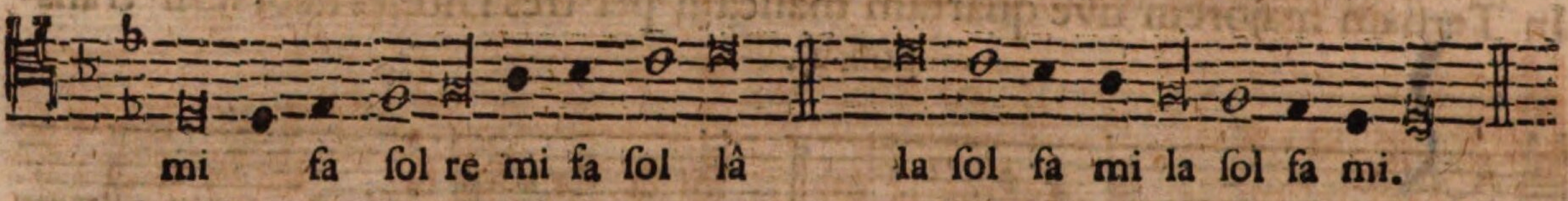
Decimus Tonus ex quinque b.



In Secundam minorem deorſùm per naturalem Tonum tranſpoſitus.



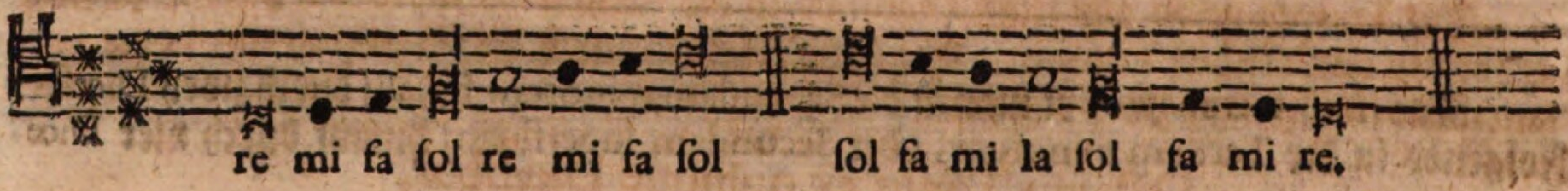
In Tertiam minorem deorſùm per duo b tranſpoſitus.



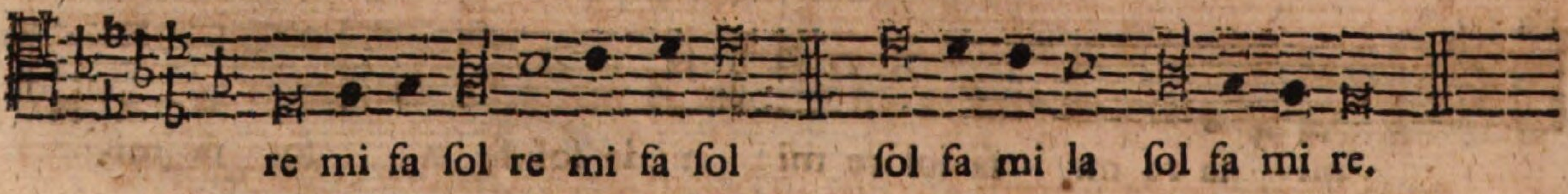
Tranſpoſition aus fünf Diœſibus.

Aus fünf Diœſibus tranſponirt man in die Secundam aufwärts durch fünf b folgends in die Tertiam majorem aufwärts durch drey b: in die Quartam aber hinauf durch vier Diœſes.

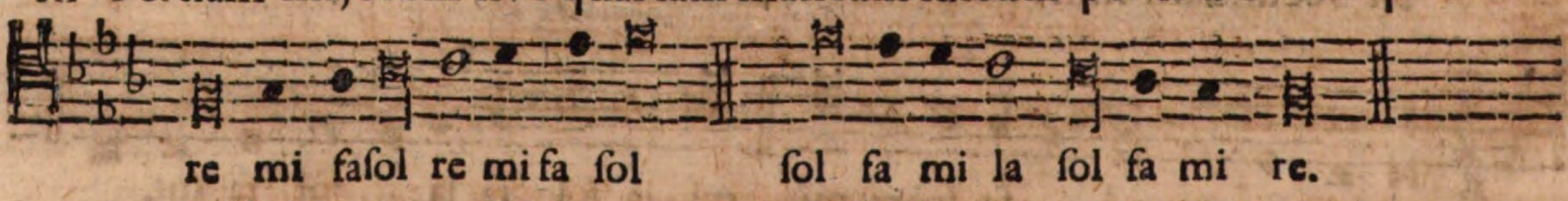
Octavus Tonus ex quinque Diœſibus.



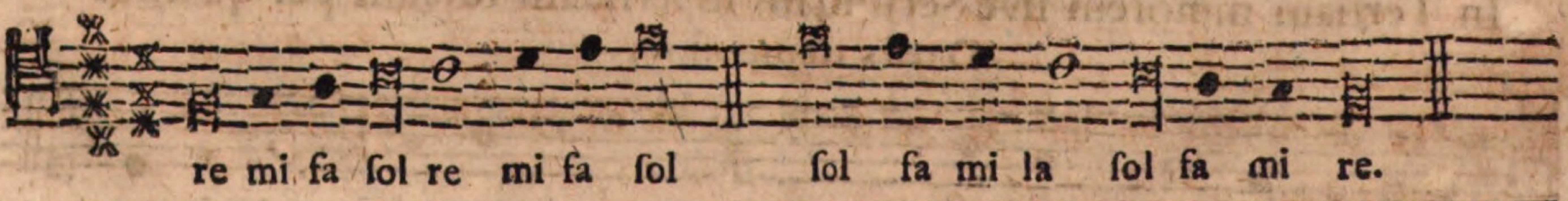
In Secundam ſursùm per quinque b tranſpoſitus.



In Tertiam majorem ſive quartam mancam ſursùm per tria b tranſpoſitus.

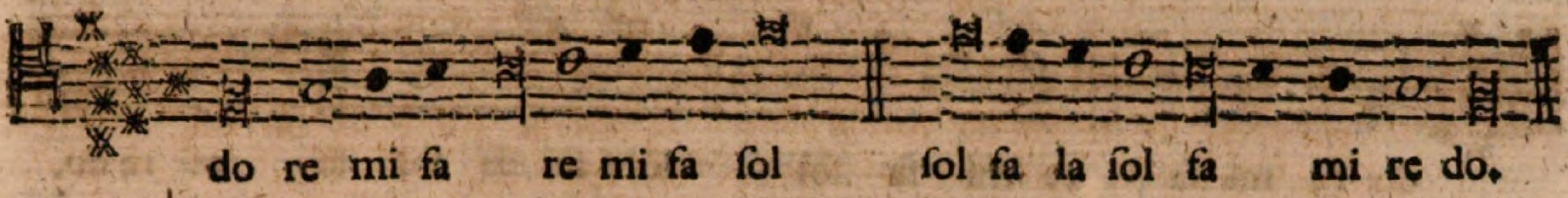


In Quartam ſursùm per quatuor Diœſes tranſpoſitus.

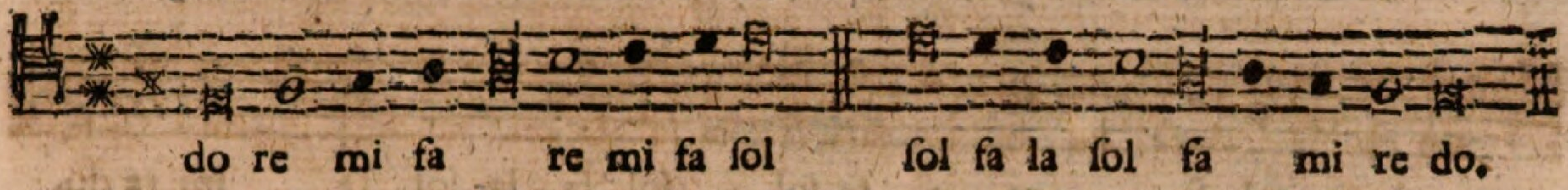


Aus fünff Diœſibus werden durch die Tranſpoſition in die Secundam herunter drey Diœſes. Durch die Uberſetzung in die Tertiam majorem herunter erfolget ein Diœſis; alla Quarta herab aber kommen hervor ſechs Diœſes.

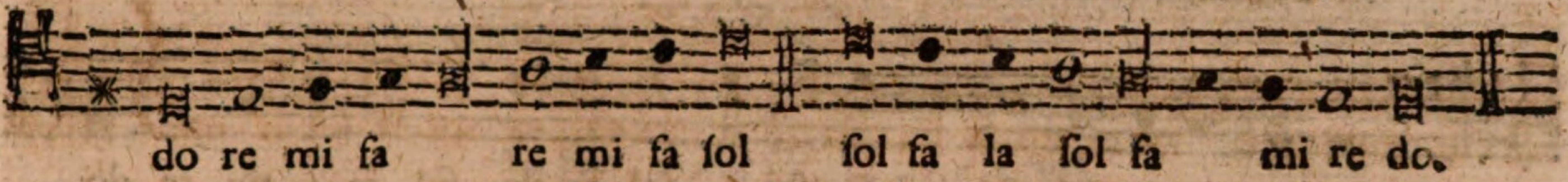
Duodecimus Tonus ex quinque Diœſibus.



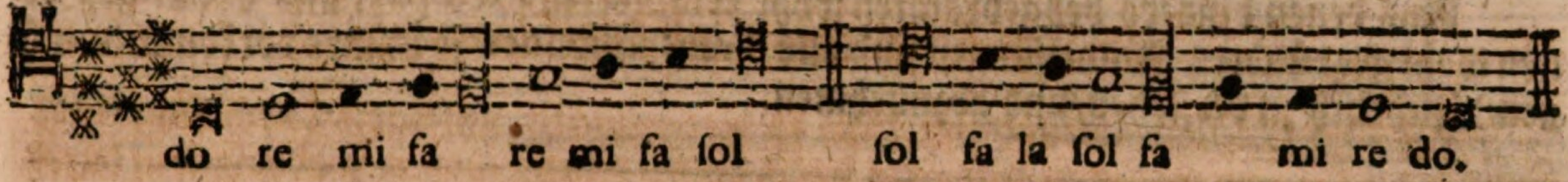
In Secundam deorsùm per tres Diœſes tranſpoſitus.



In Tertiam majorem deorsùm per unam Diœſin tranſpoſitus.



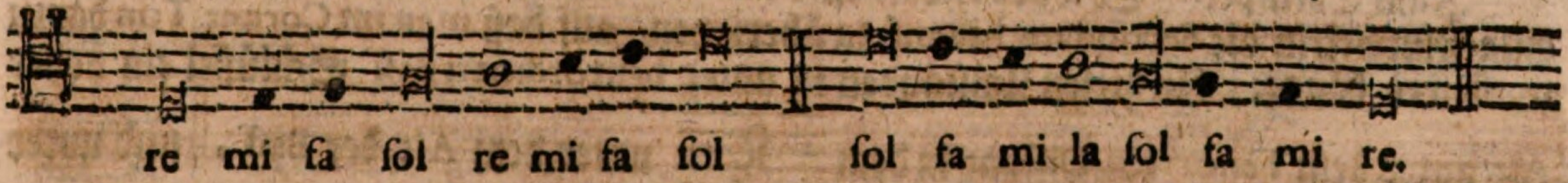
In Quartam deorsùm per ſex Diœſes tranſpoſitus.



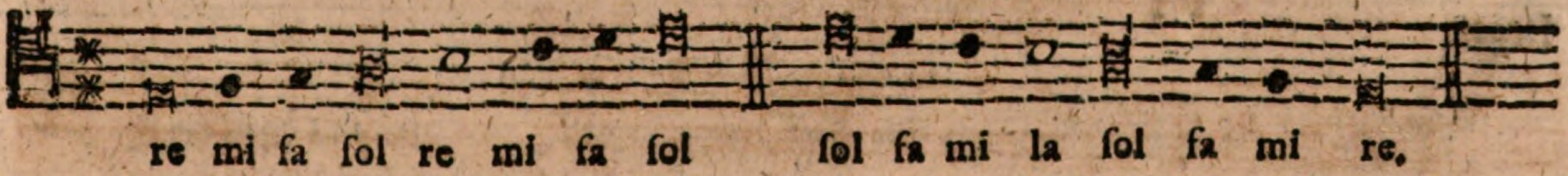
Die Tranſpoſition aus fünff Diœſibus in die Secundam minorem hinauf bringet hervor den natürlichen Tonum. So dann erfolgen durch die Tranſpoſition in die Tertiam minorem hinauf zwey Diœſes.

Octavus Tonus ex quinque Diœſibus.

Per Secundam minorem ſursùm in Naturalem Tonum tranſpoſitus.

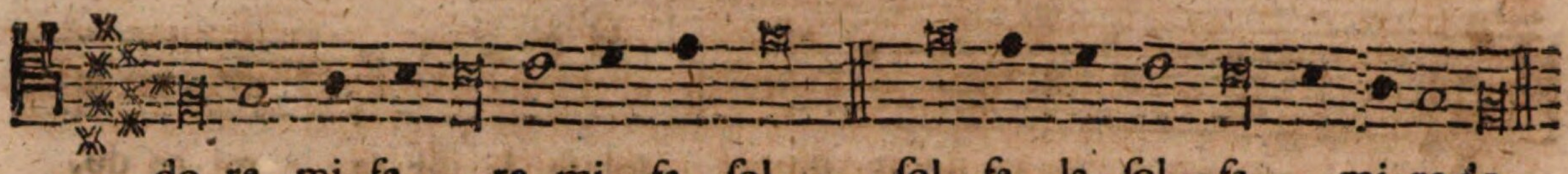


In Tertiam minorem ſursùm per duas Diœſes tranſpoſitus.

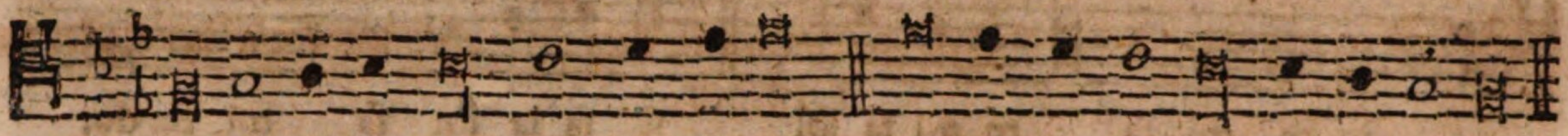


Durch die Transpoſition in die Secundam minorem abwärts werden die fünf Diœſes in zwey b verkehret. Folgends kommen durch die Transpoſition in die Tertiam minorem herab/ vier b hervor, e. g.

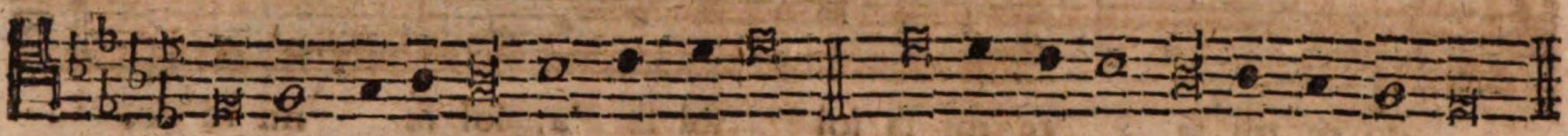
Duodecimus Tonus ex quinque Diœſibus.



In Secundam minorem deorſùm per duo b fa tranſpoſitus.



In Tertiam minorem deorſùm per quatuor b tranſpoſitus.



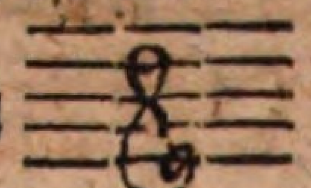
Aus denen bißhero beygebrachten wohl erläuterten Exemplis, und voran gegebenen wohl gegründten Anweiſungen ſind alle Transpoſitiones (ſo immer vorkommen mögen/) leichtlich zu verſtehen/und abzunehmen.

Das XVI. Capitel

In welchem über dieſe Materi noch etliche Fragen beantwortet werden.

Erſte Frag. Wann etwan einem Organiſten ein Orgel-Baſſ, oder Partitur ex tempore auf dem Clavier zu transponiren/vorgelegt wird/was für ein Vortheil iſt ihme ferners an die Hand zu geben / damit er deſto leichter / und behender transponiren möge?

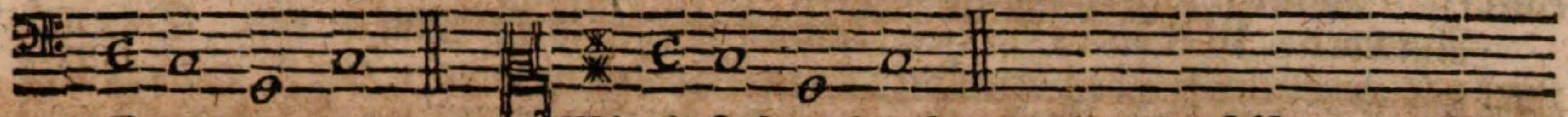
Antwort. Es muß der Organiſt ihme alsdann einen ſolchen Schlüſſel einbilden/ welche der vorhabenden Transpoſition zutrifft / ob ſich ſchon quò ad octavas ein Unterſchied ereignet.

Zum Exempel. Es wäre etwan eine Partitur auf einer Orgel/ welche Chor-Ton eingeſtimmet/in die Secundam hinauf zu überſetzen/ auf daß man im Cornet-Ton darzu muſiciren könne. In dieſen Umſtänden iſt unter dem ordinari Baſſ-Schlüſſel ein hoher Alt, unter dem Tenor ein Diſcant in dem  unter dem Alt der Baſſ, und unter dem Diſcant im der Tenor-Schlüſſel zu verſtehen/ wie hiermit vor Augen lieget.

Final-

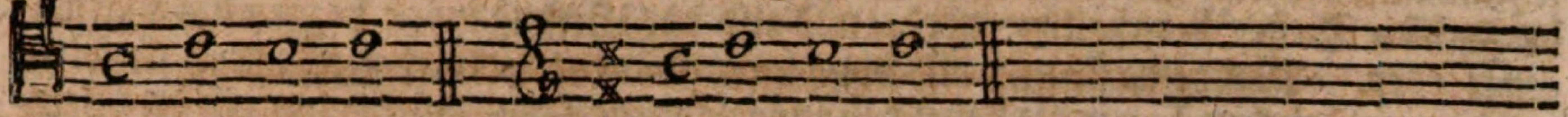
Final-Cadenz undecimi Toni.

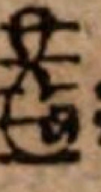
Naturalis. In die Secund hinauf transponirt.



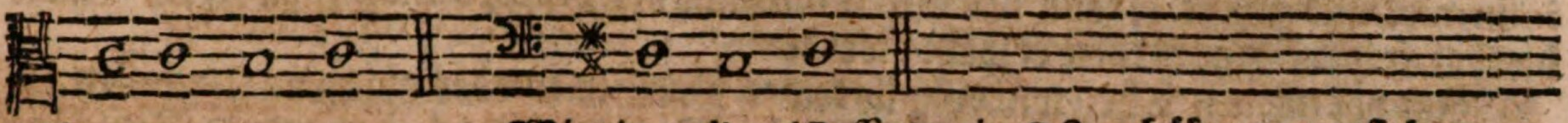
Baſſ. Wie ein hoher Alt; aber um ein Octav höher zu verſtehen.

In die Secund hinauf transponirt.



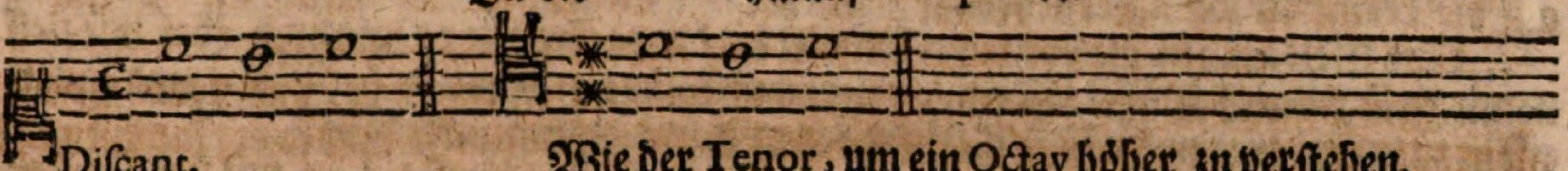
Tenor. Wie ein Diſcant in dem ; aber um ein Octav tieffer zu verſtehen.

In die Secund hinauf transponirt.

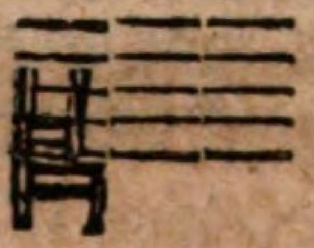


Alt. Wie ein ordinari Baſſ um ein Octav höher zu verſtehen.

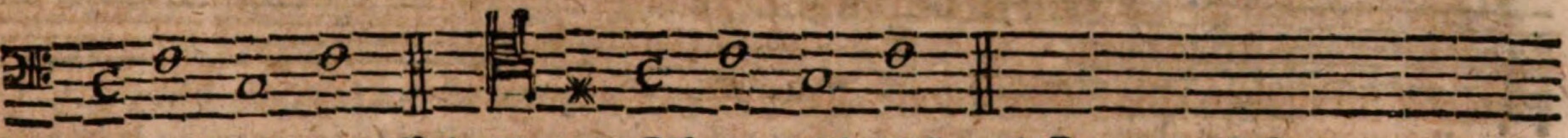
In die Secund hinauf transponirt.



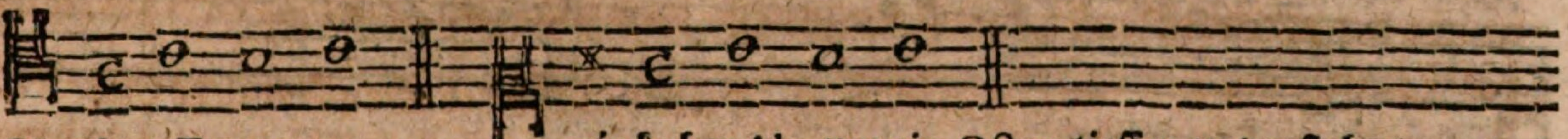
Diſcant. Wie der Tenor, um ein Octav höher zu verſtehen.

Solle man aber in Subdiateſſeron, oder in die Quart herab transponiren / ſo ſtellet der ordinari Baſſ der Gedächtnus imaginativè vor den Tenor. Der Tenor einen hohen Alt. Der ordinari Alt den Diſcant im  Der Diſcant aber einen ordinari Baſſ-Schlüſſel.

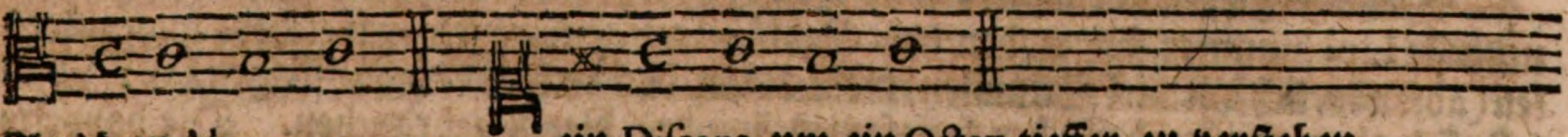
Transpoſition in Subdiateſſeron, oder in die untere Quart.



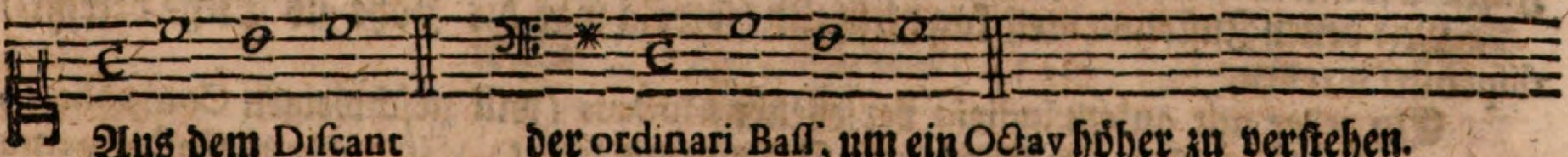
Erſcheinet aus dem Baſſ ein Tenor; Aber um ein Octav tieffer zu verſtehen.



Aus dem Tenor ein hoher Alt, um ein Octav tieffer zu verſtehen.



Aus dem Alt ein Diſcant, um ein Octav tieffer zu verſtehen.



Aus dem Diſcant der ordinari Baſſ, um ein Octav höher zu verſtehen.

Aus dieſen gegebenen Anleitungen und Exemplis ſind auch die übrige Æquivalen-

tiæ in unterſchiedlichen vorfallenden Tranſpoſitionibus leichtlich zu verſtehen / und abzunehmen.

Die andere Frag. Wie hat ein Componiſt die Sach anzugreiffen / wann er aus einem tranſponirten Ton componiren will?

Antwort. Uber dieſen Puncten kommen zweyerley Meinungen vor. Ein / und zwar gar conſcientioſe Theil behaupten ihren Vortheil in deme / daß ſie vorhero ihre Compoſitiones in dem natürlichen Ton concipiren; jedoch auf die vorhabende Tranſpoſition ſich beynebens in ſo viel reflectiren / und ihnen gleichſam gewiſſe Schrancken ſetzen/damit bey erfolgender Tranſpoſition in denen Stimmen weder die gebührende Höhe/noch die Tieffe überſchritten werde/und alſo das Geſang möge bequemlich abgeſungen werden. Nachdeme ſie nun alſo die Compoſition verfertiget / ſchreiben ſie ſolche aus dem natürlichen Ton in die von ihnen ausgeſonnene Tranſpoſition um/auf die Weis/ und Manier/ wie oben bey denen Definitionibus Tonorum die tranſponirte von denen natürlichen Tonis abgefäſſet worden.

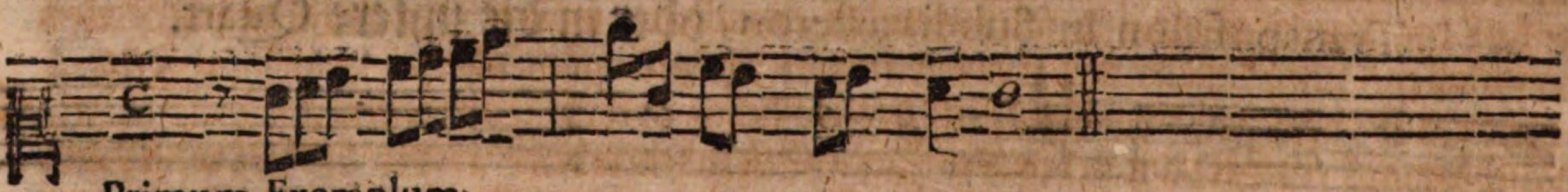
Andere hingegen wenden ein / man mache auf ſolche Weis aus einer Arbeit zwo/ oder drey/ ſehe demnach beſſer/ man mache ſich vorhero in denen Tranſpoſitionibus wol informirt/und greiffe ſodann das Werck mit ſamt der Tranſpoſition zugleich an/ damit hierdurch die übrige Arbeit erſpahrt werde.

Ich vor meinen Theil will dißfalls keiner Parthey zu-oder ablegen/ dieweilen ich beydes von guten Meiſtern practiciren geſehen: Vermeine jedoch/ der andere Vorſchlag diene beſſer ad praxin, abſonderlich vor diejenige Compoſitores, welche ſich vorhin wohl auf die Tranſpoſitiones verſtehen.

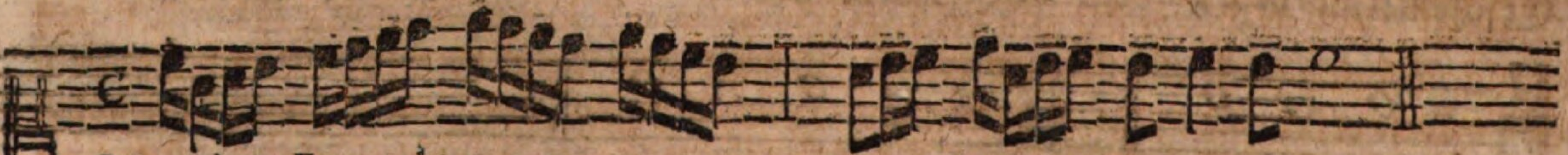
Aus Gelegenheit dieſer Materi kommet die dritte Frag vor: wie hoch/oder wie tieff nemlich ein jeder Schlüſſel ſeinen Ambitum extendire / damit er (ordinariè und insgemein zu verſtehen/) möge füglich/und bequemlich abgeſungen werden?

Antwort. Wann in denen Vocal-Stimmen die fünffte Lini mit der ſechſten in der Höhe überſtiegen wird/ ſolle man ſich der groſſen/ oder langſamen Figuren nicht leicht gebrauchen/dieweilen ſolche in dieſen Umſtänden denen mehriſten Vocaliſten auszuhalten / beſchwehrlich fallen würden. Derohalben ſolle man ſelten das Geſang zu hoch ſpannen/vielweniger in ſolcher Höhe ſich lang aufhalten/ ſondern mit der Modulation gleich wiederum abwärts trachten.

NB. Der Diſcant kan in denen geſchwinden Figuren zuweilen das obere g. erreichen/wie folgends zu ſehen.



Primum Exemplum.



Secundum Exemplum.

Was die Tieffe anbelanget/ ſolle man ohne erhebliche Urſach nicht leicht über die unterſte Lini hinunter ſteigen/den Bals-Schlüſſel ausgenommen/in welchem man zuweilen (abſonderlich mit viel Stimmen) wohl biß in das untere D hinab ſteigen kan: Man ſolle ſich aber meiſtentheils der langſamen Figuren hierzu gebrauchen. Die doppelte Fuſellen ſollen in dieſen Umſtänden gar vermieden bleiben.

Mit denen Inſtrumenten kan dießfalls (ſowohl was die Höhe als Tieffe betrifft/) diſpenſirt werden.

Ein jeder mit gutem Judicio verſehener Muſicus (will geſchweigen Compoſitor) wird von ſelbſten wiſſen / was ein jedes Inſtrument leidet. Item/welche Inſtrumenta zu denen Vocibus acutis, welche zu denen mittlern / und welche zu der Tieffe gewidmet ſind. Solle demnach ein jedes ſeiner Natur gemäß tractiret werden. Man diſpartire

beyne-

beyneben gute Authores, in welchen zu erſehen ſeyn wird/ wie hoch/ oder tieff die Modulation ſowohl in denen Vocal- als Inſtrumental Stimmen zu führen ſeye.

Die vierdte Frag. Iſt es rathſam/in viel Diœſes oder b zu tranſponiren?

Antwort. Es giebt bey unſern Zeiten etliche/die vermeinen/ſie haben/weiß nicht/ was für ein Meiſter-Stuck ausgearbeitet/wann ſie ein/in viel Diœſes, oder b tranſponirte Compoſition (ich ſollte es zwar anderſt genennet haben/) auf die Bahn bringen: aber ich frage dieſe ſich ſelbſt beduncken de Hochwitzige / ob ſie bey einem regulirten Meiſter dergleichen ungereimte/ und dem geſunden Gehör widerſtrebende Tranſpoſitiones jemalen geſehen haben? Zu was dienen ſie dann? Erſtlich wird von den Accompagnamento Organico durch die überhäuffte ſchwartze Claves, als welche (diejenige Orgeln und Clavi Cymbala ausgenommen / ſo mit gebrochnen Clavieren verſehen) reſpectivè gegeneinander nicht rein können eingeſtimmet werden / der reine Concentus verderbet; abſonderlich / wann noch darzu die weiſſe Claves in Copia vor b und Diœſes herhalten müſſen.

Vor das Andere verurſachen dergleichen Exceſſ, und Vexationes zuweilen in der Muſic nichts anders/als Confuſion, Geſtaltſam es ſich bald zutragen kan/daß ein ſonſt perfecter Vocaliſt / Organiſt/ oder anderer Inſtrumentiſt in einem ſolchen verwirrten Labyrinth etwan ſich gehling da und dort überſehe/ verſtoſſe/ und alſo zu Schanden ſtehen müſſe. Drittens werden die Compoſitiones durch ſolche unnatürliche Tranſpoſitiones zuweilen in das Disharmonicum eingeführet / wie ich dann etliche dieſer Gattung theils oben bey denen zwölff Tonis, theils in vorhergehendem Capitel de Tranſpoſitionibus vor Augen gelegt/nicht zwar/daß ſie ad praxin dienen/ ſondern/ dieweilen ſolche vielmehr ad Theoriam, oder zum Speculiren gehören.

Im übrigen wird ein jeder/ wann er auch nur ein weniges Liecht von der Tranſpoſition hat/leichtlich begreiffen/was es vor ein groſſes Kunſt-Stuck (ſcilicet) ſeye / in viel Diœſes, oder b zu tranſponiren. Man nehme nur eine Tranſpoſition vor die Hand/ welche aus einem natürlichen Ton ausgearbeitet worden / und überſetze ſolche etwan in eine Secundam minorem auf-oder abwärts/ſo iſt ſchon das gantze Arcanum entdecket.

Fünffte Frag. Wie muß man einen tranſponirten Ton erkennen / wann entweder ein eſſential Diœſis, oder b nicht offentlich vorangeſetzt / ſondern / als wäre es nur ein Signum per Accidens, da es etwan hin und wieder denen Noten beygeſetzt wird?

Antwort. Es werden freylich zu Zeiten tranſponirte Compoſitiones von regulirten Meiſtern gefunden/ in welchen ſie entweders einen Diœſin, oder b nach Beſchaffenheit des Toni (obwohlen ſolche ſonſten de Eſſentia wären/) zu Anfang der Zeilen vorzuſtellen/ unterlaſſen / und nur hin und wieder gleichſam als ein Accidental-Zeichen denen Figuris beyſetzen/ meiſtentheils der Urſachen halber / dieweilen auf ſolche Weiſe manchesmahl ein Geſang bequemer Zuſtänden zu ſchreiben / weder mit Voranſetzung eines ſolchen Eſſential-Diœſis, oder b. So wird auch zuweilen durch andere Arcana, als etwan durch verſchrauffte und verdeckte Subjecta der Tonus im erſten Anblick in etwas dunckel und zweiffelhafftig gemacht. Damit man dann in ſolcher Beſchaffenheit den Tonum erkennen möge / muß man anfänglich nach der Final-Cadenz umſehen / auch nachgehends acht haben / was für Affinales und Accidentales Cadentias derſelbe Modus mit ſich führe. Item, wie in denen Subjectis, und Reſolutionibus derſelben reſpectivè die Quart gegen der Quint, wie auch die Secund gegen die Terz, oder Viciſſim aufgeführet werde. Aus dieſen Anzeigungen und Umſtänden wird der Tonus (wann es anderſt eine Compoſition von einem regulirten Meiſter/) unfehlbar abzunehmen/und zu erkennen ſind.

Das XVII. Capitel.

Was vor Toni zu dieſer/ oder jener Materi zu erwählen?

DAß ein jedwederer Tonus etliche beſondere Eigenſchafften in ſich begreiffe / iſt auſſer allen Zweiffel. Es haben auch ſolches die alte Claſſici und Compoſitores wohl erkennet/indeme ſie die zwölff Tonos folgender Geſtalten beſchrieben / und entworffen / daß nemlichen:

Primus oder der erſte Tonus ab antiquis dictus Dorius ſeye Modus hilaris, zu Teutſch: Friſch/ munter.

Secundus, oder der Andere	Hypodorius	mæſtus	traurig.
Tertius, oder der Dritte	Phrygius	auſterus	rauch.
Quartus, oder der Vierdte	Hypophrygius	blandus	annehmlich.
Quintus, oder der Fünffte	Lydius	aſper	unartig.
Sextus, oder der Sechſte	Hypo Lydius	lenis	gelind.
Septimus, oder der Siebende	Mixto-Lydius	indignans	unfreundlich.
Octavus, oder der Achte	Hypomixto-Lydius	placabilis	verſöhnlich.
Nonus, oder der Neundte	Æolius	ſuavis	lieblich.
Decimus, oder der Zehende	Hypo-Æolius	triſtis	betrübt.
Undecimus, oder der Eilffte	Jonicus	jucundus	frölich.
Duodecimus, oder der Zwölffte	Hypoionicus	flebilis	kläglich.

Haben ſich alſo die Componiſten vor alten Zeiten (als welche auſſer des weichen Geſangs keine Tranſpoſition zugelaſſen/) nach Beſchaffenheit der Materi, entweder denen Tonis Naturalibus, oder per b molle tranſpoſitis accommodiret/und ſolche erkieſet / welche ihnen/ den vorhabenden Text zu exprimiren / die tauglichſte zu ſeyn / bedunckét.

Bey jetziger Welt-Mode wird dieſe Diſpoſition vor einfältig gehalten / und verlacht/ indeme ihme ein jeder ohne einige Reflexion auf obangeregte Eigenſchafften zu ſeiner Materi einen Modum erwählet / welcher ihme beliebet. Und wer wollte bey gegenwärtigen Welt-Lauff dißfalls eine gewiſſe Regel vorſchreiben? Diß iſt zwar ſchon gewiß/und wird auch von denen Modernis obſerviret/ daß der dritte und vierdte Ton meiſtentheils nur für den Stylum Eccleſiaſticum gewidmet; auch der fünffte und ſechſte Modus wegen offtermahl zuſtoſſender Gefahr eines Tritoni in etwas beſchwehrlich zu tractiren. Item daß der Undecimus Tonus, eben darum einen excitaten/ und jubilirenden/ beynebens auch pompoſen Stylum mit ſich führe/ um weilen er zu denen Compoſitionibus, ſo mit Trompeten und Paucken ꝛc. aufgeführet werden / bequem/ und dienlich iſt.

Es muß aber eben dieſer Ton bey jetzigen Zeiten manchesmahl ſamt denen Trompeten und Paucken auch zu trauriger Materi, als etwann zu denen Requien, und Miſerere herhalten.

Ja/es kommen dermahlen Muſicaliſche Stuck an das Tag-Liecht/ welche mit Trompeten und Paucken über den Achten/ oder wohl auch über den fünfften Ton componiret worden.

Es haben ſich auch ſchon einige hervor gethan/und angerühmet/ daß ſie Compoſitiones mit Clarinis duodecimi, oder wohl gar ſexti Toni auf die Bahn gebracht haben. Und wer kan in Abrede ſtehen/daß eben der Undecimus Tonus, wann er etwan in die Diœſes, oder b tranſponirt wird/nicht auch vor traurige Text dienen könne?

Schließlich ſind die in Diœſes tranſponirte Toni indifferent, und ſowol zu denen traurigen/als frölichen Materien dienlich. Es werden auch ſo gar in die b tranſponirte Galanterien geſehen/obwohlen insgemein die durch die b aufgeführte Compoſitiones (abſonderlich wann ſie die Tertiam minorem ex natura ſua in ſich enthalten/) zu denen traurigen Texten vor andern bequem befunden werden.

Das

Das XVIII. Capitel.

Wie die Fugæ und Subjecta dem Ton gemäß zu führen?

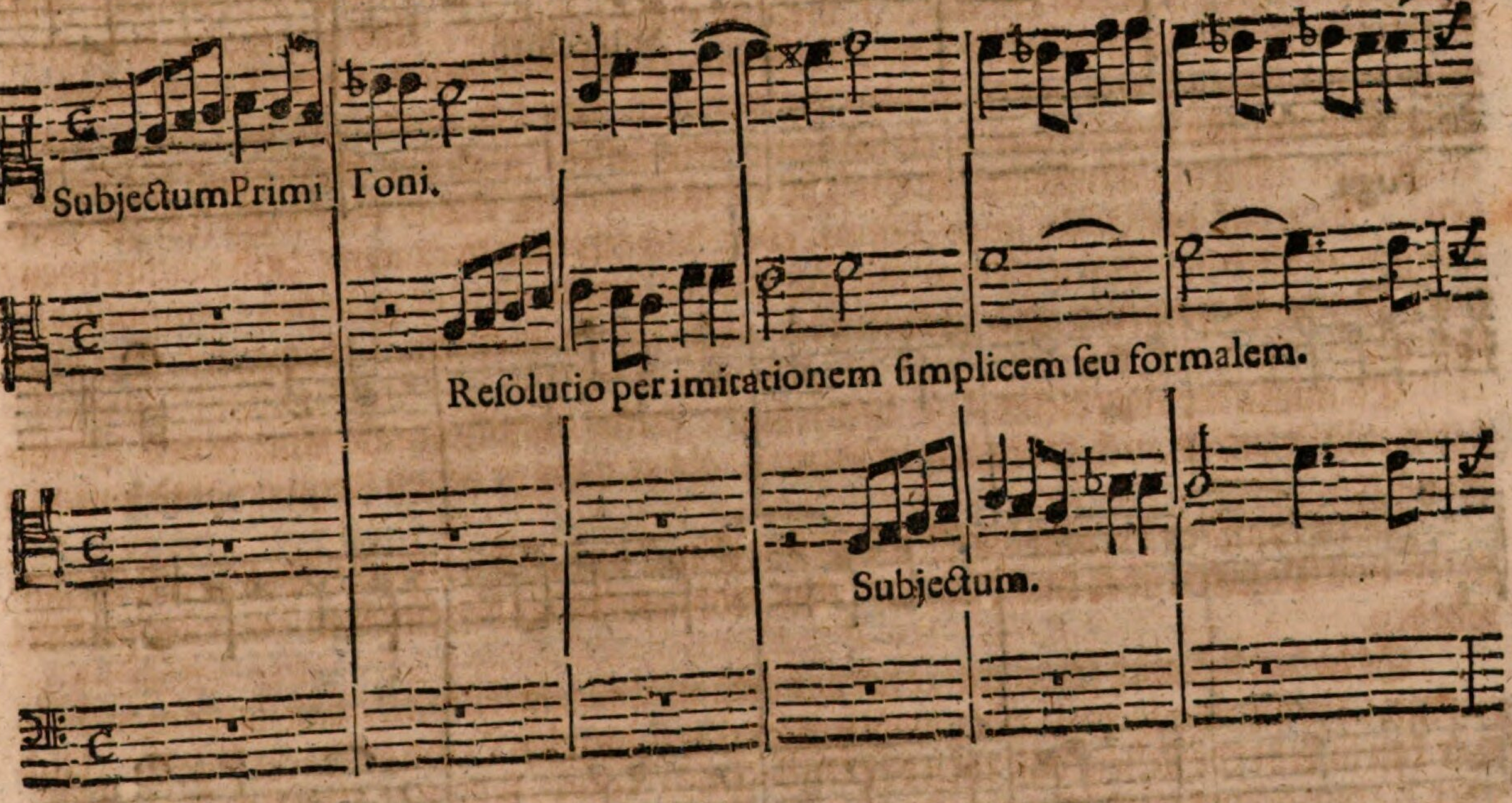
Es iſt ſchon oben in dem Eilfften Capitel erkläret worden / was ein Subjectum, und was Reſolutio Subjecti ſeye. Item / wie daß dieſe nemlich die Reſolutio dem Subjecto müſſe gleichförmig werden / damit eines auf das andere recht reſpondire.

Ich will aber dieſe Materi (weilen ſie von ſonderbarer Wichtigkeit/) in dieſem Capitel nochmahlen wiederhohlen/und beſſer auszuführen/ vor mich nehmen. Zwey Stuck ſind derowegen vor allen zu beobachten/wann man ein Subjectum Regel-mäſſig tractiren/und ausführen will.

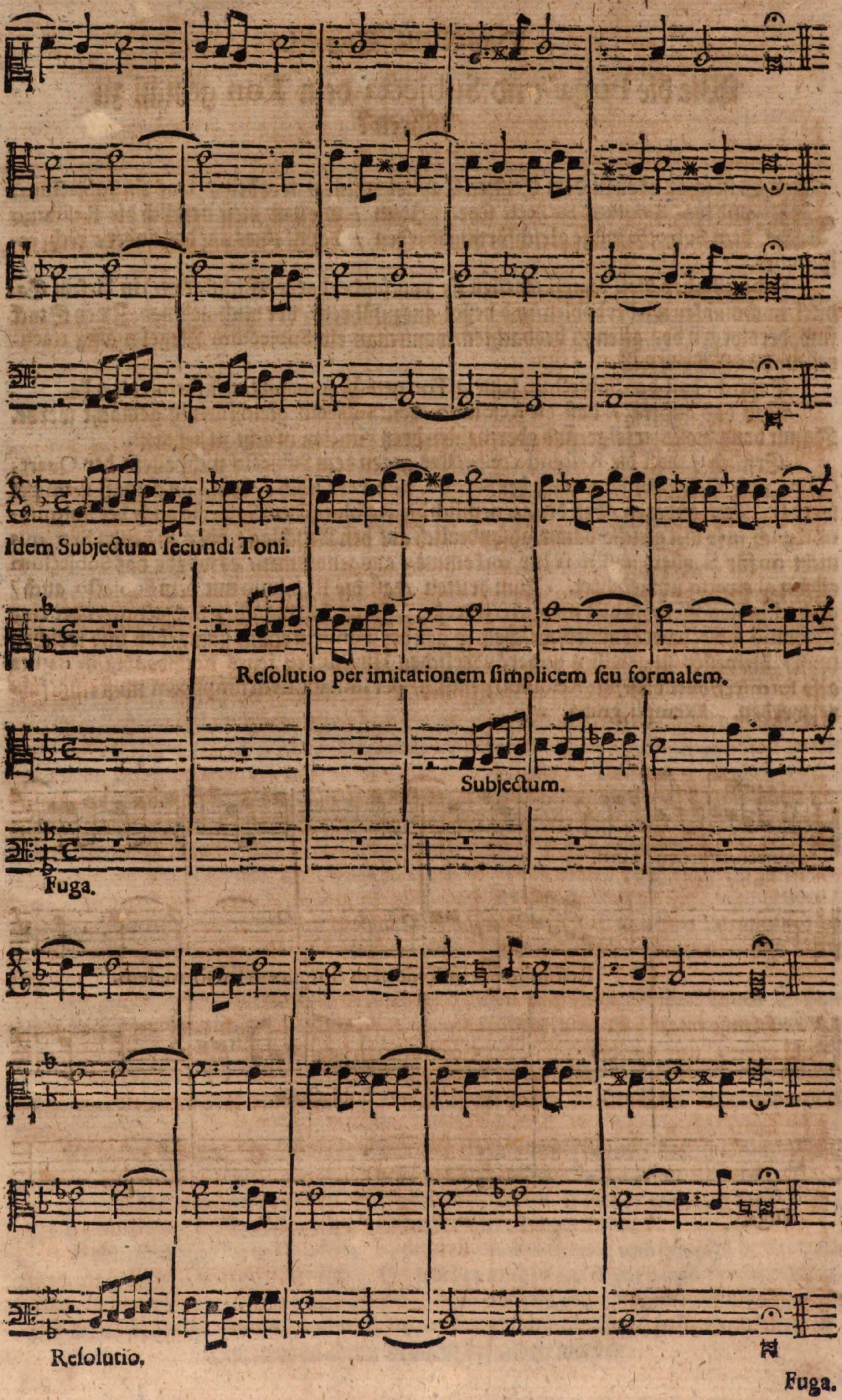
Erſtlich/ daß das Subjectum ſeinem Ton gemäß concipirt/und formirt werde.

Vor das andere / daß die Reſolutio dem Subjecto gleichförmig gemacht werde. Damit dann dieſes erfolge/ſind abermahlen drey Puncten in acht zu nehmen.

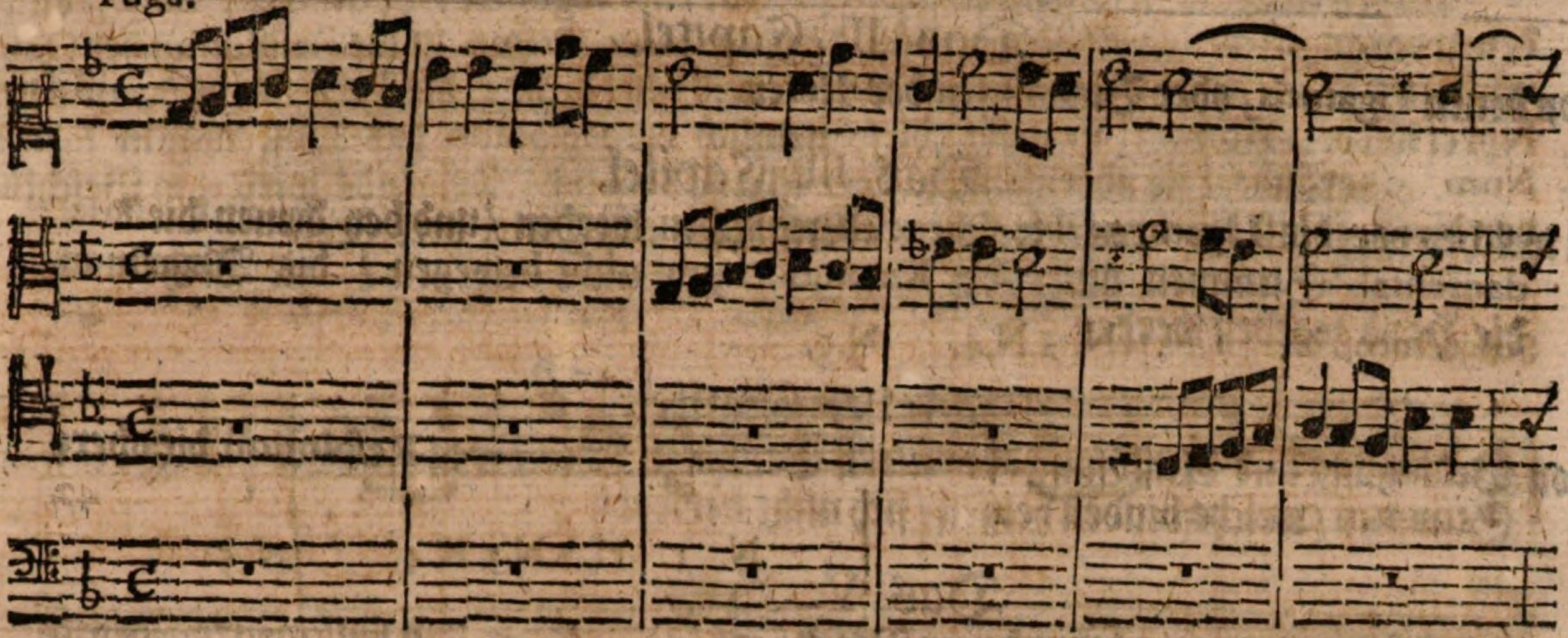
Erſtlich / daß die Reſolutio reſpectivè gegen dem Subjecto nicht allein der Quart, Quint, und Octav, ſondern auch der Secund, und Terz nach / dem Ton gemäß formiret werde. Zum anderen / daß dieſe/ nemlich die Reſolutio dem Subjecto auch der Solmiſation nach in ſo viel gleiche/damit/abſonderlich auf den Anſchlag/ oder in denen Extremis nicht mi für fa, oder viciſſim fa für mi komme/ ausgenommen/ es wurde das Subjectum etwan al riverſo umgekehret. Zum dritten /daß die Reſolutio mit dem Subjecto auch / quò ad imitationem (ſo viel möglich) zutreffe. Ja es kan manches Subjectum, oder eine Reſolutio ſubjecti vorkommen/welchem ſo gar der Tonus in etwas nachgeben und weichen muß / dieweilen in gewiſſen unveränderlichen Umſtänden jenes nothwendig in natura alſo formiret/oder dieſe/die Reſolutio nemlich/ per imitationem ſimplicem muß eingeführet werden. Exempli gratia.



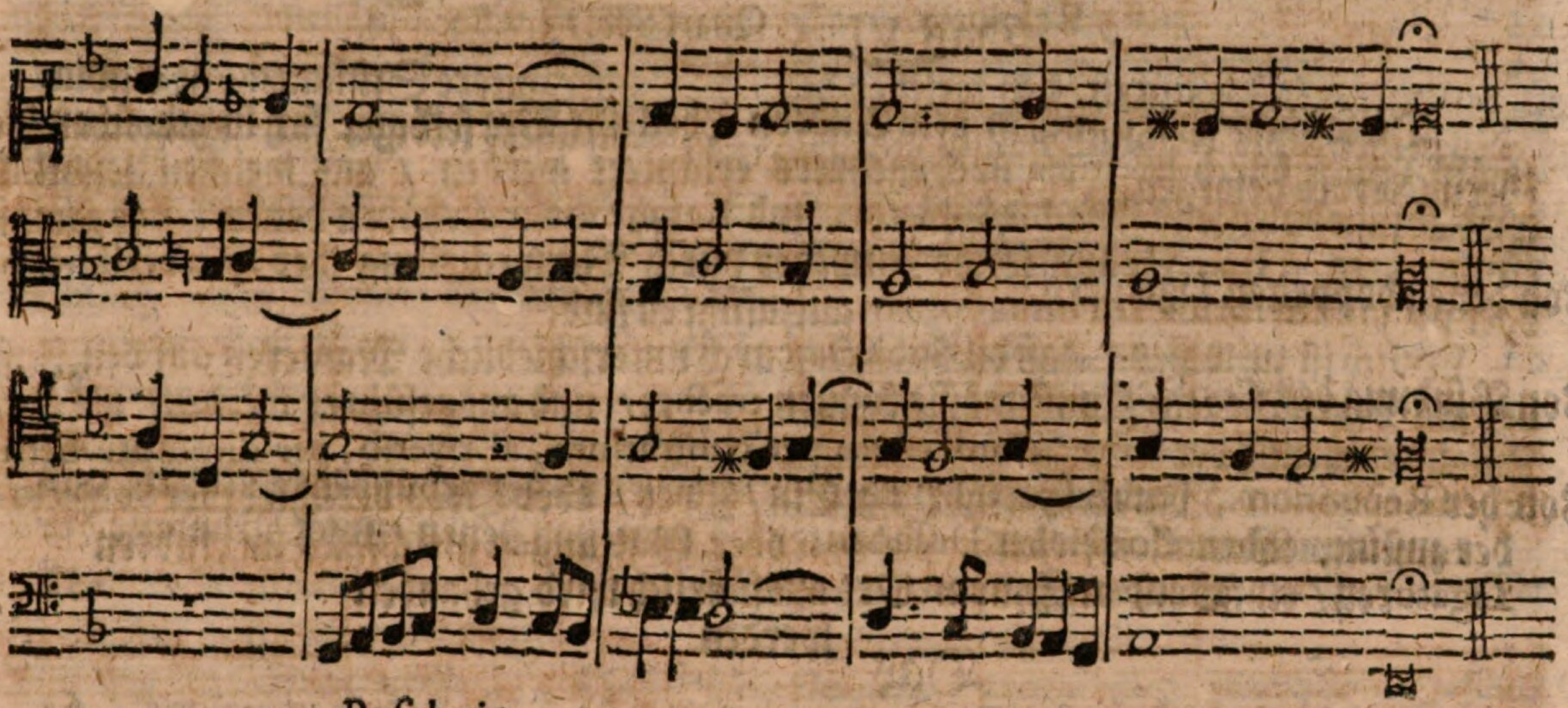
Fuga.


Idem Subjectum ſecundi Toni.
Reſolutio per imitationem ſimplicem ſeu formalem.
Subjectum.
Fuga.
Reſolutio.
Fuga.

Fuga.

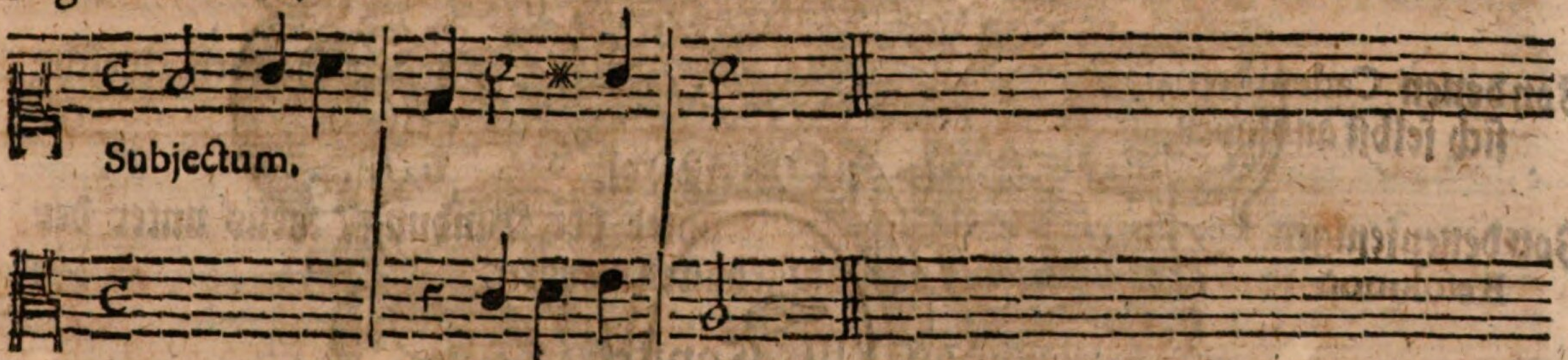


Idem Subjectum Noni Toni.



Reſolutio.

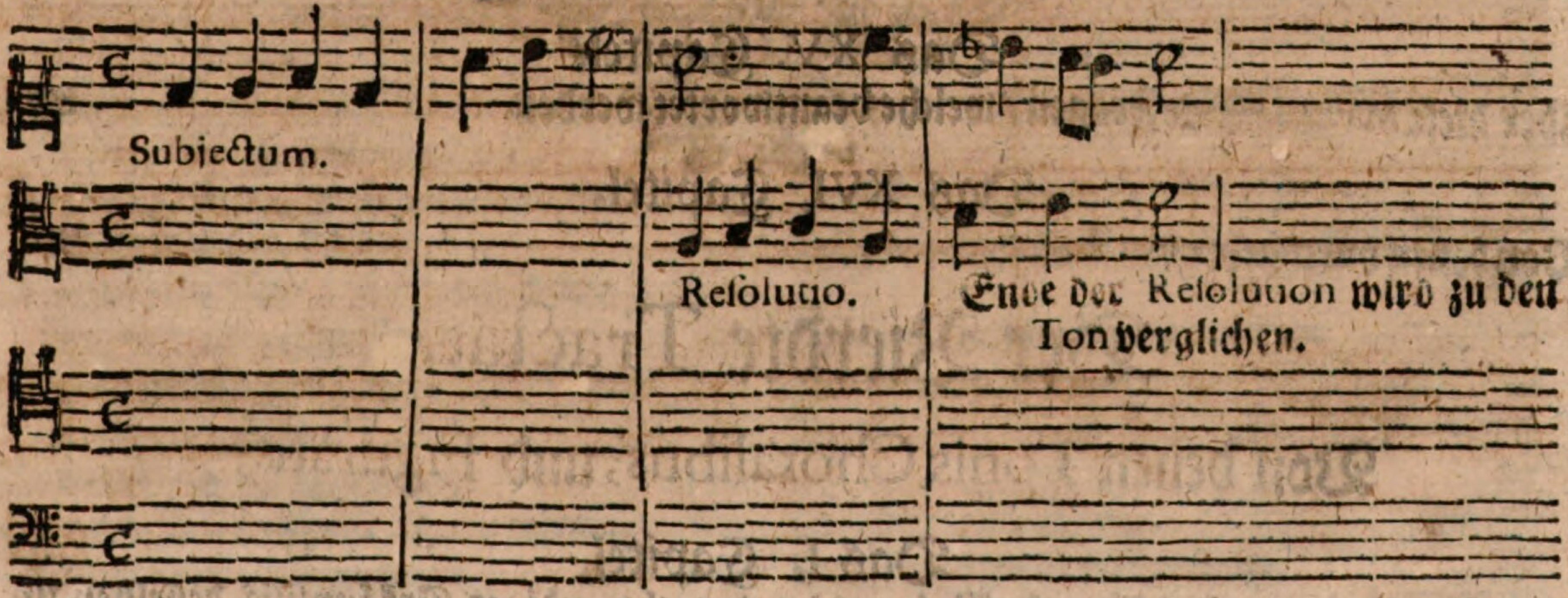
Fuga Primi Toni.



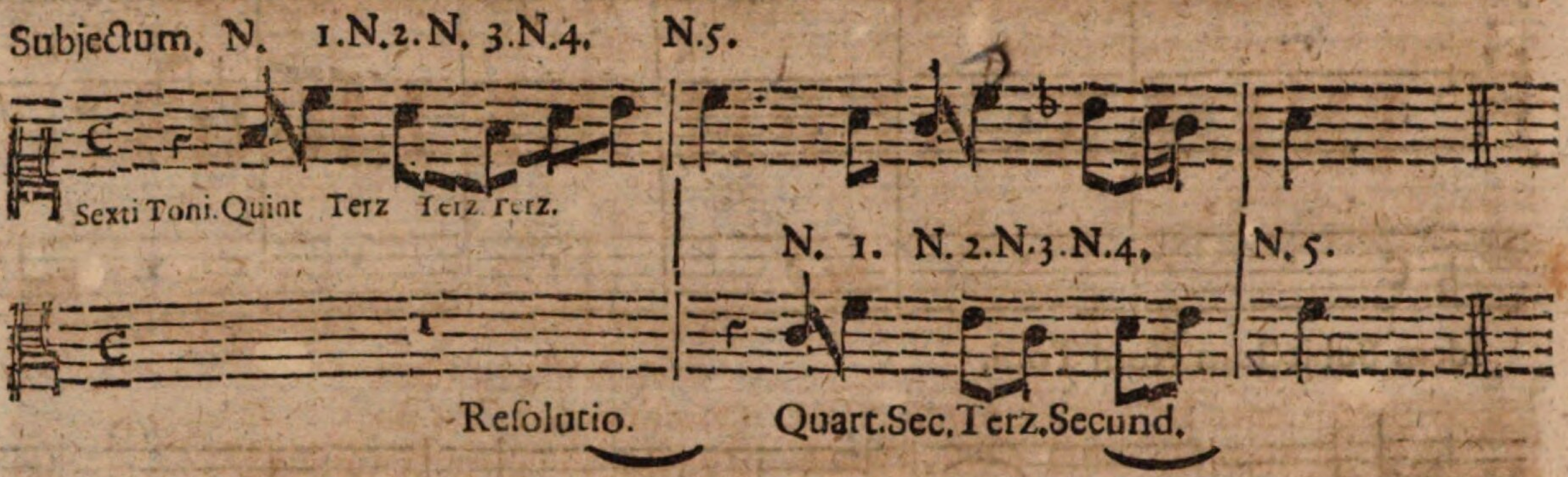
Reſolutio per imitationem formalem.

Hiemit folget auch eine regulirte Fuga, dero Subjectum ſich zwar dem Ton gemäß nicht endet; aber von dem Ende der Reſolution zu den Ton verglichen wird.

Ende des Subjecti.



Anbey ſtelle ich in folgendem Exempel vor eine regulirte Fugam Sexti Toni, allwo denen vorangegebenen Reglen gemäß bey dem Num. Primo in die Reſolution der Quint reſpectivè gegen dem Subjecto in ein Quart, und bey Num. 2. die Terz in ein Secund verkehret wird. Num. 3. imitiret dieſe nemlich die Reſolutio das Subjectum in forma. Num. 4. verändert ſie abermahl die Terz in eine Secund. Folgends wird zum Beſchluß von Num. 3. biß Num. 5. die Quint abermahl in eine Quart verkehret.



Dieſe Materi wird auch in dem Andern Theil mit Vorſtellung der Fugen über die zwölff Tonos durch Exempla noch mehrers erläutert werden / aus welchen leichtlich wird abzunehmen ſeyn/ wie die Subjecta, und Reſolutiones derſelben denen Tonis gemäß einzurichten. Item, wann ſolche entweder durch Verwechslung der Intervallorum, oder per puram formalem imitationem aufzuführen ſind.

Letzlich iſt zu wiſſen / daß die Subjecta durch unterſchiedliche Manieren auf den Fuß der gegebenen Regeln Kunſt-mäſſig können tractirt / und ausgeführet werden / als mit, Zuſammführung der Subjectorum, item per contrarium, al' riverſo, per diminutionem & productionem, durch Einführung Ein / Zwey / oder Drey verſchiedener Subjectorum &c. Von allen dieſen Speciebus, oder Gattungen gleichfalls im Andern Buch an ſeinem Ort ausführlich wird gehandelt werden.

INDEX ALPHABETICUS

Pag.

A.

Accord der Conſonanten. 23
Ambitus eines jeden Haupt-Clavis, wie weit er ſich extendire. 180
Anſchlag des Tacts. 36. 37. 38. 39
Anſchlag einer Gegen-Stimm zu einer durchgehenden Noten. 101
Authentici Toni. 107
Item 108
Deren Natur und Beſchaffenheit. 123

B.

♮ dur, wie es zu verſtehen. 16
b moll und deſſen Beſchaffenheit. 16
Bindung der Conſonanten. 55. 56. 57

C.

Cadentiæ majores & minores, ſimplices & diminutæ. 66 biß 78
Cadentiæ imperfectæ. 78
Cadentiæ finales, affinales & accidentales Tonorum figuratorum naturalium, & transpoſitorum. 143. biß 152.
Cadentiæ primariæ & ſecundariæ. 152
Cadentiæ irregulares ob ſie nit können in einer Compoſition eingeführet werden. 153
Cadentia enthaltet in ſich drey Theil. 153 154
Cambirende Noten. 83. 84. 85. 86
Cambirende Noten zu Reſolvirung der Ligaturen dienlich. 87
Durch die campirende Noten werden die verbottene Gäng verbeſſert. 89. 90
Cambiatæ Notæ, ob ſie mit einer einfallenden Stimm ſtehen können. 90
Cambirende Noten ſind von denen groſſen Figuren ausgeſchloſſen. 83
Cambirende Noten, ob ſie vor ſich einen Diſſonanten zulaſſen? 88. 89
Choral Geſangs Urſprung. 106
Chorals Wiſſenſchafft iſt nothwendig zu Erlernung der Compoſition. 106. 107

Pag.

Claviers-Gebrauch zu dem Studio Compoſitionis iſt zu meiden. 2
Conſonantis Definitio. 22
Der Conſonanten Abtheilung. 22
Der Conſonanten Abfaſſung. 23
Conſonantes perfectæ. 22. 23
Conſonantes imperfectæ. 23
Conſonantes gebunden. 55

D.

Decima oder repetirte Terz. 23
Decima tertia oder repetirte Sext. 23
Decima quarta diſſonans compoſita: oder abgefaßte Septima. 32
Decima quinta: oder repetirte Octav. 23
Decima ſexta diſſonans bis compoſita: oder zweymal abgefaßte Quart. 32
Decima ſeptima oder zweymal abgefaßte Tertia. 23
Decima octava diſſonans bis compoſita: oder zweymal abgefaßte Quart. 32
Decima nona: oder zweymal abgefaßte Quint. 23
Definitiones & efformationes duodecim Modorum figuratorum ſeyn zur Compoſition nothwendig. 142
Diapaſon und dero Species. 7
Diapente und dero Species. 8
Diateſſeron und dero Species. 7
Diæſis in ſeiner Figur, was er bedeute. 5
Wohin man ſich von demſelben bewegen ſolle. 16
Diſſonans, was es ſeye. 31
Diſſonantes, ob, und warum ſie nothwendig? 32
Derſelben Species und Abfaſſungen. 32
Diſſonantes vor denen cambirenden Noten. 88
Ditonus, ſamt ſeinen Speciebus. 6
Duodecima: oder repetirte Quint. 23
Duodecimi Toni ordinaria Tranſpoſitio. 141
Durchgehende Noten. 96. 97
Durchgehende Conſonantes. 98

Pag.
Durchgehende Noten können verbottene Gäng nit ſalviren. 99
Mit durchgehenden Noten können die Ligaturen aufgelöſet werden. 99
Durchgehende Noten können mit denen cambirenden zugleich eintreffen. 100
Durchgehende Noten ſind von denen groſſen und langſamen Figuren ausgeſchloſſen. 96
Durchgehende Septima. 98
Durchgehende falſa Quinta. 98

E.

Eigenſchafften der zwölff Tonorum. 182
Einfallende Stimmen unter denen Ligaturen. 60
Eptacordo maggiore, und dero Species. 10
Eptafonia minore, und dero Species. 10. 11
Exacordo maggiore, und dero Species. 9
Exafonia minor und dero Species. 9. 10

F.

Falſi Bordones ſuper octo Tonos Pſalmorum cum omnibus differentiis. 100 biß 121
Fugæ, wie ſie dem Ton gemäß zuführen. 183 biß 186

G.

Gäng in denen Intervallis, welche erlaubt und welche verbotten. 14. 15. 16
Item in dem Choral. 131

H.

Hartes Geſang. 2. 3

I.

Intervallum Muſicum, was es ſeye? 1
Intervalla peregrina. 13
Introitus, wie ſie zu erkennen, cujus Toni? 122. 123

L.

Ligaturæ Definitio. 33
Ligatura in dem eigenthümlichen Verſtand. 33
Ligatura muß ſich anbinden / oder angebunden werden, und auf was Weiß? 33
Ligatura iſt auch Syncopa zugleich. 32
Item 35. 36
Ligaturæ, wie ſie aufzulöſen? 33. 34. 35
Ligaturæ oben gebunden, wie ſie zu reſolviren? 40
Ligaturæ unten gebunden, wie ſie zu reſolviren? 42
Was denen Ligaturis vor Con- oder Diſſonanten beyzuſetzen ſeyn? 43. biß 47
Von denen Ligaturis, bey welchen ſich unter der Reſolution die Gegen-Stimmen bewegen. 48. biß 50

Pag.
Doppelte Ligaturen. 51
Ligaturæ, welche ſich ſelbſt anbinden. 74 biß 77
Ligaturæ, welche biß zur Reſolution in etwas aufgehalten werden. 79. biß 80

M.

Modus oder Tonus Muſicus, was es ſeye? 107
Modorum Muſicorum Eigenſchafften. 182
Modulation, wie ſie zum Beſchluß der cambirenden Noten zuführen? 87
Muſica insgemein. 1
Muſica Choralis. 1
Muſica Figuralis. 1
Muſica Inſtrumentalis. 1
Muſica Poëtica. 1
Muſica Practica. 1
Muſica Theoretica. 1
Muſica Vocalis. 1

N.

Nachſchlag des Tacts. 36. 37. 38. 39. 40
Natürliches oder mittelmäßiges Geſang. 2. 3
Nona, als eine Ligatur, ob ſie der Secund gleich? 41
Nona diſſonans compoſita oder abgefaßte Secund. 32
Noni Toni ordinaria tranſpoſitio. 139

O.

Octava Intervallum Muſicum, mit ihren Speciebus. 11
Octava manca, oder verkürtzte Octav. 14
Octava ſuperflua oder überflüſſige Octav. 14
Octava Conſonans perfecta compoſita. 22. 23

P.

Plagales Toni. 107. 108
Deren Natur und Beſchaffenheit. 123
Item. 124

Q.

Quarta naturalis Intervallum Muſicum mit ihren Speciebus. 7
Quarta manca, oder verkürtzte Quart. 13
Quarta major, ſive ſuperflua. 7. 8.
Quarta major Ligatura. 65
Quarti Toni figurati ordinaria Tranſpoſitio. 136
Quarta ſimplex diſſonans. 32
Quinta Conſonans perfecta ſimplex 22. 23
Quinta, ob ſie mit der Sext zugleich ſtehen könne? 24
Quinta falſa, wie ſie zu binden und zu reſolviren. 61. biß 64
Quintæ falſæ accompagnamenta. 24

Quin-

Pag.

Quinta falſa, ob ſie ein Conſonans oder Diſſonans ſeye? 32
Item 61
Quinta falſa durchgehend. 98
Quintus Tonus als ein Pſalm-Ton, ob er ſolle transponiret werden? 109
Quintus Tonus Choralis, wie er zu tractiren? 128
Quintus Tonus figuratus, wie er zu tractiren? 137
Quinti Toni figurati ordinaria Transpoſitio. 136
Quinta ſuperflua oder überflüſſige Quint. 13

R.

Reduplicirung derer gebundenen Noten. 58 59
Reduplicirung oder Repetition deren, zu denen Ligaturen accompagnirenden Con- und Diſſonanten. 58. 59
Reſolutio Subjecti, mutiret zuweilen die Intervalla. 142
Item 185. 186
Reſolutio Subjecti, wenn ſie per imitationem ſimplicem einzuführen? 183. 184. 185
Reſolutio ſubjecti, was es ſey? 142

S.

Secunda perfecta. 4
Secunda minor ſive imperfecta. 5
Secunda ſuperflua. 13
Secunda diſſonans ſimplex. 32
Secund, ob ſie als eine Ligatur der Non gleich? 41
Secundus Tonus Choralis transpoſitus. 112 113. item 126
Secundi Toni figurati ordinaria Transpoſitio. 135
Semidiapaſon oder verkürtzte Octav. 14
Semidiapente. 9
Semiditonus ſamt ſeinen Speciebus. 6
Semitonium wird definirt. 5
Semitoni accidentales. 5
Semitonia majora & minora. 5. 6
Semitoni naturales. 5
Septima major mit ihren Speciebus. 10
Septima minor mit ihren Speciebus. 10
Septima diſſonans ſimplex. 30
Septima manca, oder verkürtzte Septima. 14
Septima durchgehend. 98
Septimus Tonus Pſalmorum, wie er auf der Orgel abzuſchlagen. 109
Septimi Toni Choralis Tranſpoſitio in falſis Bordonibus. 118. 119. 120
Septimi Toni figurati ordinaria Transpoſitio. 139

Pag.

Septimi Toni Choralis Transpoſitio. 129
Sexta major mit ihren Speciebus. 9
Sexta minor mit ihren Speciebus. 9
Sexta Conſonans imperfecta ſimplex. 23
Sext, wenn ſie zuſetzen. 25
Sexta major, wenn ſie zu brauchen. 30
Sext minor, wenn ſie zu ſetzen. 30
Sexta ſuperflua, oder überflüſſige Sext. 14
Sextus Tonus Choralis, wie er zu tractiren? 128
Sextus Tonus figuratus, wie er zu tractiren? 137
Solmiſation, entſcheidet die gantze und halbe Tonos. 2
Solmiſation iſt zur Compoſition nothwendig. 3
Subjecta, wie ſie dem Ton gemäß zu tractiren. 183. 184. 185. 186
Subjectum, was es ſeye? 142
Suspire werden bey jetziger Zeit zuweilen in andere Bedeutung gezogen. 19
Syncopæ Beſchreibung. 80
Syncopæ Species. 80. 81. 82
Syncopa und Ligatura, worinnen ſie differiren. 83

T.

Tertia major ſamt ihren Speciebus. 6
Tertia minor ſamt ihren Speciebus. 6
Tertia manca, oder verkürtzte Tertia. 13
Tertia major, wenn ſie zu ſetzen. 26
Tertia minor, wenn ſie zu ſetzen. 29. 30
Tertia Conſonans imperfecta ſimplex. 23
Tonus als ein Intervallum wird beſchrieben und vorgeſtellt. 4
Tonus iſt unterſchiedlich zu verſtehen. 107
Toni Pſalmorum, wie ſie auf der Orgel abzuſchlagen. 108. 109
Toni Chorales, und deren Eigenſchafften. 123
Toni Chorales durch ihre Intervalla vorgeſtellet und definiret. 124. biß 130
Toni Chorales plusquam perfecti, imperfecti & mixti &c. 130. 131
Toni Chorales affinales, peregrini ſive exotici. 132
Toni figurati, zwölff an der Zahl. 131. 132.
Toni duodecim figurati definitivè ſamt ihren Transpoſitionibus vorgeſtellt. 133 biß inclusivè 141
Toni, was für eine zu dieſer oder jener Materie zu erwehlen. 182
Tonus peregrinus. In Exitu 121
Transpoſitiones, wie ſie zu erwehlen. 154
Transpoſitio aus dem harten und natürlichen Geſang in die Secundam hinauf. 155

Pag.

in die Tertiam majorem hinauf. 155
in die Quart hinauf. 156
in die Quint hinauf. 156
in die Secund herab. 156
in die Tertiam majorem herab. 157
in die Quart herab. 157
in die Quint herab. 157
in die Secundam minorem hinauf. 158
in die Tertiam minorem hinauf. 158
in die Secundam minorem herab. 158
159
in die Tertiam minorem herab. 159

Tranſpoſitio aus dem weichen Geſang.

in die Secund hinauf. 159
in die Tertiam majorem hinauf. 160
in die Quart hinauf. 160
in die Secund herab. 160
in die Tertiam majorem herab. 160
in die Quart herab. 160
in die Secundam minorem hinauf. 160
in die Tertiam minorem hinauf. 161
in die Secundam minorem herab. 161
in die Tertiam minorem herab. 161

Tranſpoſitio aus zwey b fa.

in die Secund hinauf. 162
in die Tertiam majorem hinauf. 162
in die Quart hinauf. 162
in die Secund herab. 162
in die Tertiam majorem herab. 163
in die Quart herab. 163
in die Secundam minorem hinauf. 163
in die Tertiam minorem hinauf. 163
in die Secundam minorem herab. 164
in die Tertiam minorem herab. 164

Tranſpoſitio aus zweyen Diœſibus.

In die Secund hinauf. 164
in die Tertiam majorem hinauf. 164
in die Quart hinauf. 164
in die Secund herab. 165
in die Tertiam majorem herab. 165
in die Quart herab. 165
in die Secundam minorem hinauf. 165
in die Tertiam minorem hinauf. 165
in die Secundam minorem herab. 166
in die Tertiam minorem herab. 166

Tranſpoſitio aus drey b.

in die Secund hinauf. 166
in die Tertiam majorem hinauf. 166

Pag.

in die Quart hinauf. 166
in die Secund herab. 167
in die Tertiam majorem herab. 167
in die Quart herab. 167
in die Secundam minorem hinauf. 167
in die Tertiam minorem hinauf. 167
in die Secundam minorem herab. 168
in die Tertiam minorem herab. 168

Tranſpoſitiones aus drey Diœſibus.

in die Secund hinauf. 168
in die Tertiam minorem hinauf. 168
in die Quart hinauf. 169
in die Secund herab. 169
in die Tertiam minorem herab. 169
in die Quart herab. 169
in die Secundam minorem hinauf. 169
in die Tertiam minorem hinauf. 169
in die Secundam minorem herab. 170
in die Tertiam minorem herab. 170

Tranſpoſitio aus vier b.

in die Secundam hinauf. 170
in die Tertiam majorem hinauf. 170
in die Quart hinauf. 170
in die Secund herab. 171
in die Tertiam majorem herab. 171
in die Quart herab. 171
in die Secundam minorem hinauf. 171
in die Tertiam minorem hinauf. 171
in die Secundam minorem herab. 172
in die Tertiam minorem herab. 177

Tranſpoſitio aus vier Diœſibus.

in die Secund hinauf. 172
in die Tertiam majorem hinauf. 172
in die Quart hinauf. 172
in die Secund herab. 173
in die Tertiam majorem herab. 173
in die Quart herab. 173
in die Secundam minorem hinauf. 173
in die Tertiam minorem hinauf. 173
in die Secundam minorem herab. 174
in die Tertiam minorem herab. 174

Tranſpoſitio aus fünff b.

In die Secund hinauf. 174
in die Tertiam majorem hinauf. 174
in die Quart hinauf. 174
in die Secund herab. 175
in die Tertiam majorem herab. 175
in die Quart herab. 175

Pag.

in die Secundam minorem hinauf. 175

in die Tertiam minorem hinauf. 175

in die Secundam minorem herab. 176

in die Tertiam minorem herab. 176

Tranſpoſitio aus fünff Diœſibus.

In die Secund hinauf. 176

in die Tertiam majorem hinauf. 176

in die Quart hinauf. 176

in die Secund herab. 177

in die Tertiam majorem herab. 177

in die Quart herab. 177

in die Secundam minorem hinauf. 177

in die Tertiam minorem hinauf. 177

in die Secundam minorem herab. 178

in die Tertiam minorem herab. 178

Transponirte Compoſitiones wie ſie vor die Hand zu nehmen. 180

Transponirte Compoſitiones, in viel b oder Diœſes, ob ſie ad Praxin dienlich? 181

Transponirte Toni, bey welchen ein Eſſential Diœſis oder b voranzuſetzen, unterlaſſen worden, wie ſie zuerkennen? 181

Tritonus, wie er von der Falſa Quinta zu unterſcheiden? 4

Tritonus wird beſchrieben. 7

Tritonus, wie er zu erkennen und zu verſtehen? 20. 21.

V.

Vigeſima, oder zweymal abgefaßte Sext. 23

Pag.

Vigeſima prima diſſonans bis compoſita oder zweymal abgefaßte Septima. 32

Vigeſima ſecunda, oder zweymal abgefaßte Octav. 23

Vigeſima tertia diſſonans ter compoſita, oder dreymal abgefaßte Secund. 32

Vigeſima quarta, oder dreymal abgefaßte Terz. 23

Vigeſima quinta diſſonans ter compoſita, oder dreymal abgefaßte Quart. 32

Vigeſima ſexta, oder dreymal abgefaßte Quint. 23

Vigeſima ſeptima, oder dreymal abgefaßte Sext. 23

Vigeſima octava diſſonans ter compoſita oder dreymal abgefaßte Septima. 32

Vniſonum, was es ſeye? 4

Vniſonum conſonans ſimplex. 23

Vniſonum wird unter die perfecte Conſonantes gezehlet. 22

Unterſchied zwiſchen der Syncopation und Ligatur 80. biß inclusive 83

Vndecima diſſonans compoſita oder abgefaßte Quart. 32

Vortheil auf dem Clavier zu transponiren. 178

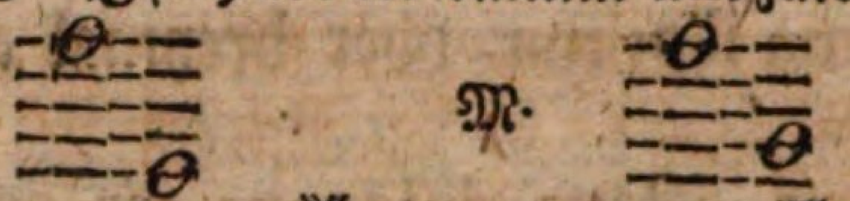
W.

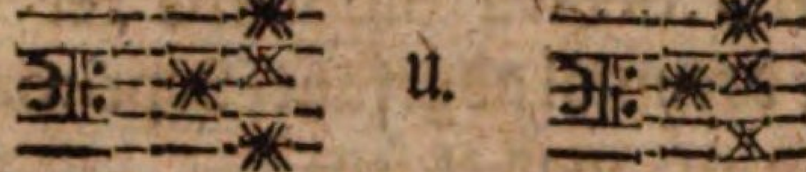
Weiches Geſang. 23

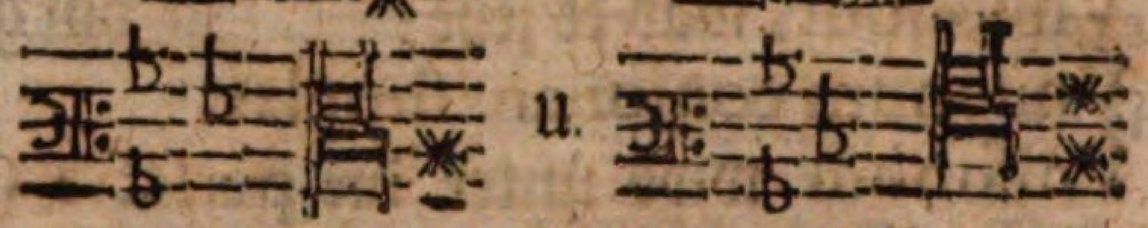
Nachdem in dieſem Muſicaliſchen Tractat oder Schul-Buch viele Druck-Fehler ſtehend geblieben, welche der Herr Author ad minutiſſimos usque emendirt haben will, damit die Herren Studioſi nirgends falſch informirt werden. Als hat man ſelbige alle ausgezeichnet, und die Correctur darneben geſetzt, wie hernach folget: dabey jede Columnam oder Paginam dem Augen-Maas nach in drey Theile getheilet; ſo daß O. den obern Theil, M. den mittlern Theil, und U. den untern Theil bedeuten. Es wolle demnach ein jeder, der in dieſem Tractat ſtudiren will, ſo gütig ſeyn, ſich ſolchen vom Buchbinder wohl planiren laſſen, und hernach darinnen dieſe Druck-Fehler fein hübſch mit der Feder corrigiren, mithin dardurch die Steine des Anſtoſſens aus dem Wegraumen, damit Er auf dieſem Fuß-Steig ad Parnaſſum ſicher wandlen kan.

Druck-Fehler. Correctur.

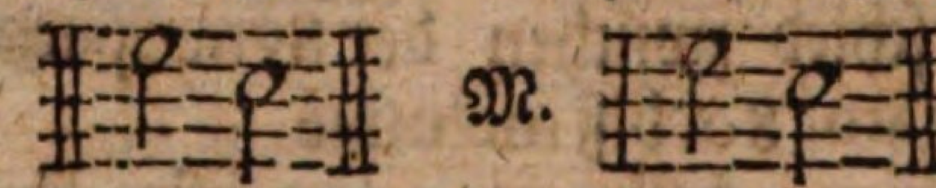
Pag. 9. O. Iſt halben einmal auszulöſchen.

Pag. 10.  M.

Pag. 12.  U.

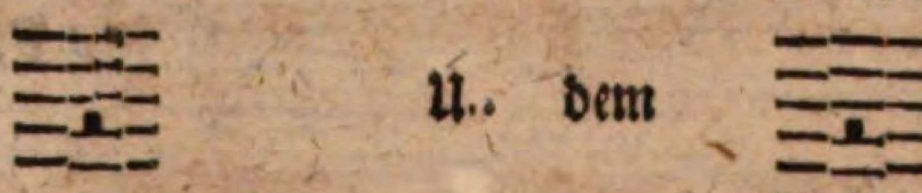
Pag. 12  U.

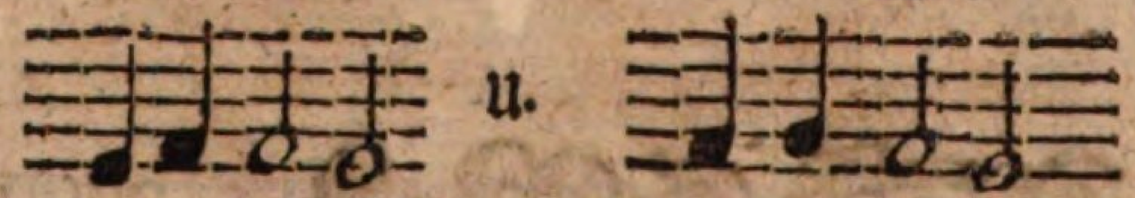
Pag. 16. (als welchen M. (als welchem

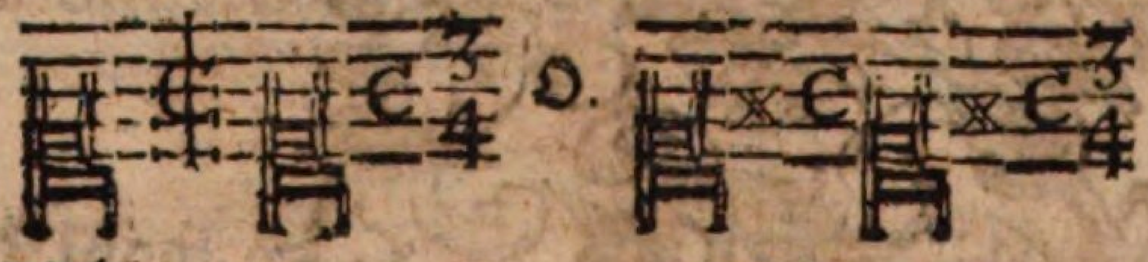
Pag. 11.  M.

Pag. 19. den ♩ M. dem ♩
— in den 3/2. Tripla M. in dem 3/2. Tripla.
— den ♩ Viertheil M. dem ♩ Viertheil
— in den M. in dem
— halben Suſpir M. halber Suſpir

— den U. dem

— den  U. dem

Pag. 20.  U.

Pag. 21.  O.

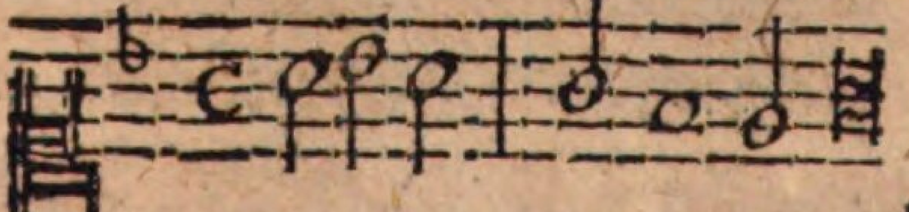
—

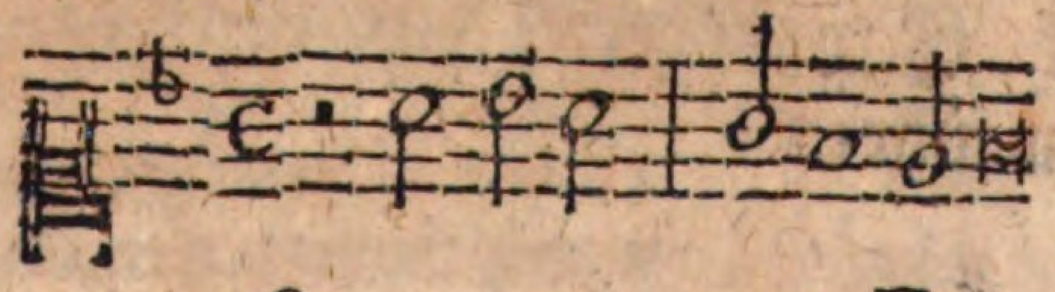
— M.

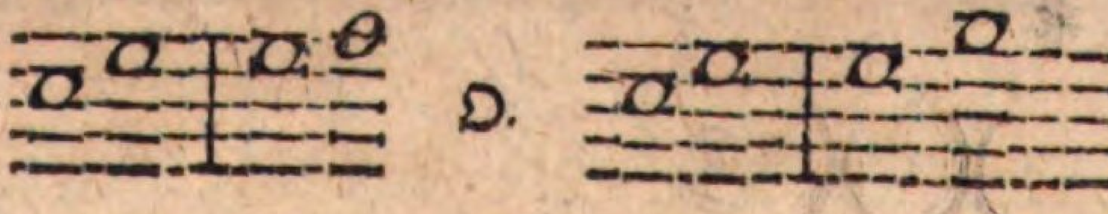
Pag. 22. Compoſitionibuſen O. Compoſitionibus.

Pag. 22. Zu unterſt nach denen Worten: Nam virtus conſiſtit in medio, ſolle folgen:
Frag: Welches ſind die Conſonantes imperfectæ, oder unvollkommene Conſonanten?
Antwort: Die Tertia und Sexta.

Pag. 25. welche der Ton O. welche dem Ton
ibidem aus welcher man. aus welchem man.

P. 23.  U.



Pag. 24.  O.

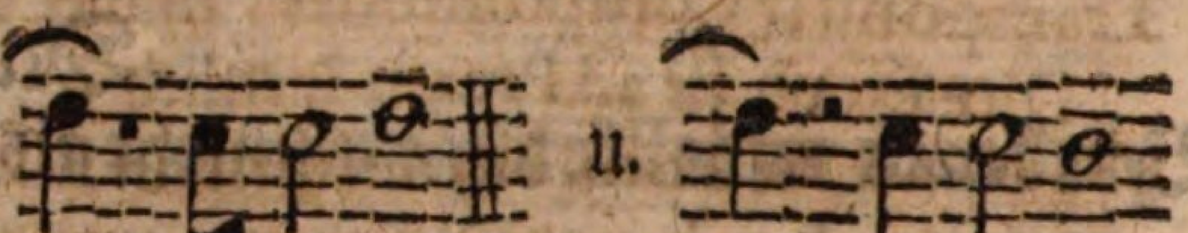
Druck-Fehler. Correctur.

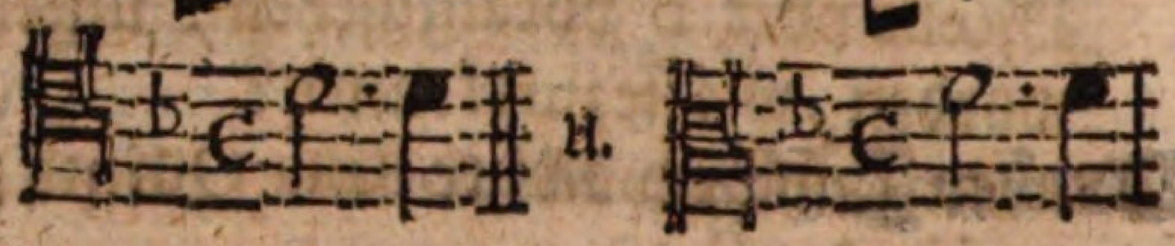
Pag. 25. So gebraucht man ſich auch gemeiniglich auch M. So gebraucht man ſich gemeiniglich auch

ibidem zu den Fundament zu dem Fundament

ibidem der Quint an ſtatt der Sext U. der Sext an ſtatt der Quint.

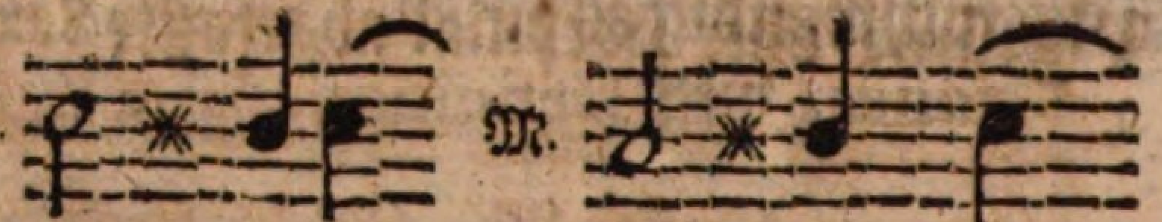
Pag. 25. erſehen. U. zu erſehen.

Ibidem  U.

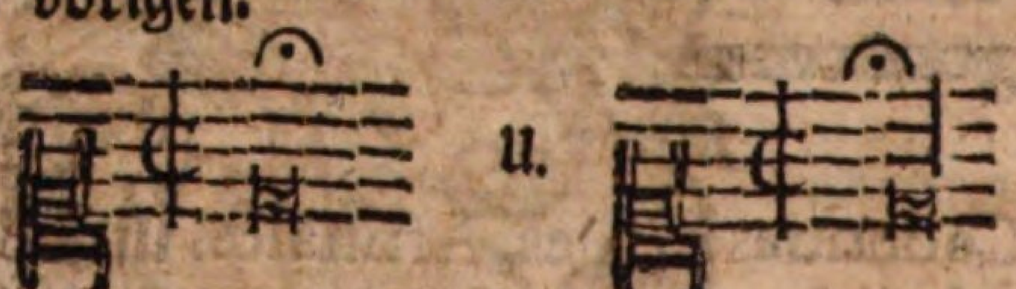
Ibidem  U.

Pag. 26. O.

ib. Contrapunct-Schul M. Contra-punct-Schulen.

pag. 27.  M.

Pag 28. daß von den vorigen M. daß von dem vorigen.

Pag. 29.  U.

P. 31. eines tiefern Toni U. eines tieffern Soni.

Ib. übel lautender Tonus U. übel lautender Sonus.

Pag. 32. welche von dieſer O. welche von dieſen

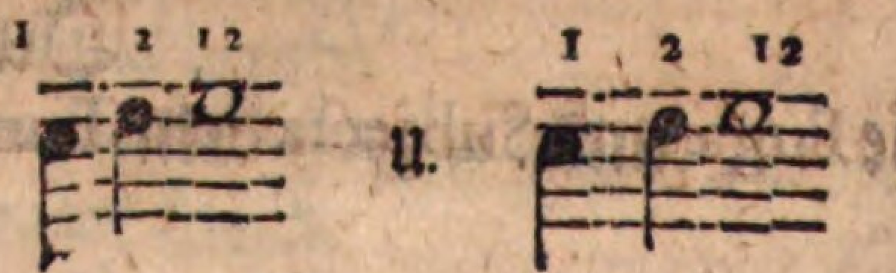
Ibidem iſt oben bey der Tabell der Conſonanzen erzehlet worden. U. iſt oben bey der Tabell der Conſonanzen erkläret worden.

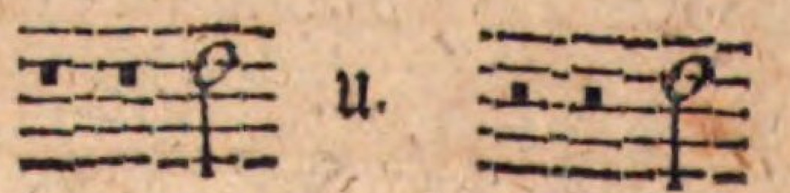
Ibidem Hiervon unten in der Materie U. Hiervon unten in der Materi.

Pag. 33. Und lieget M. und liget.

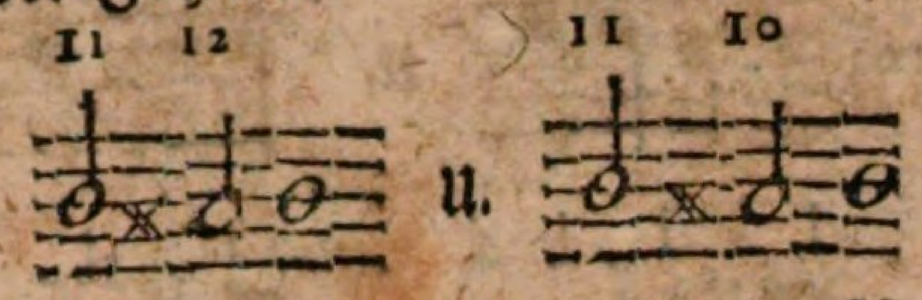
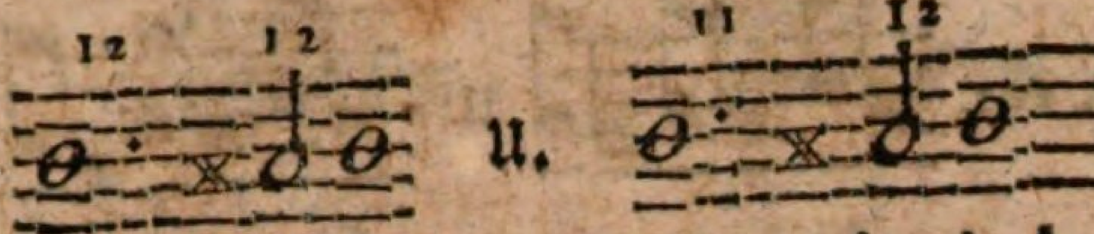
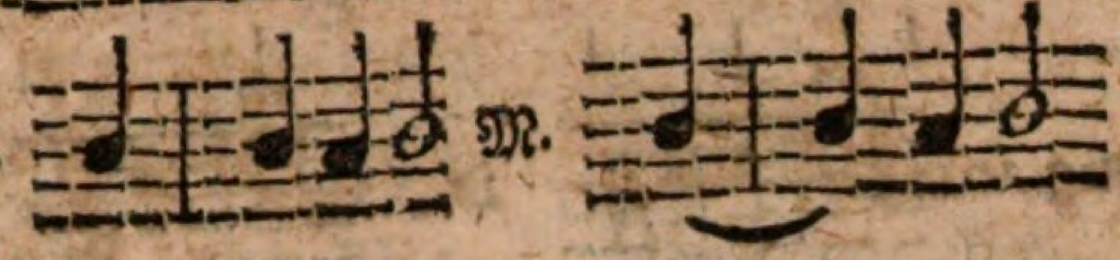
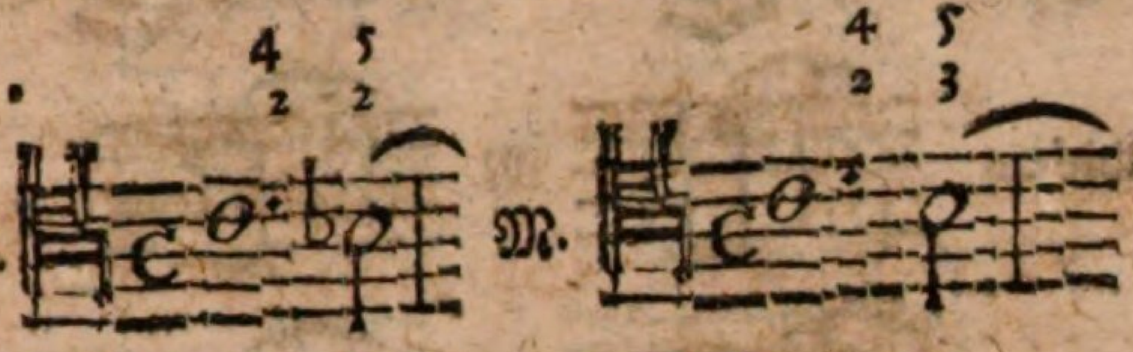
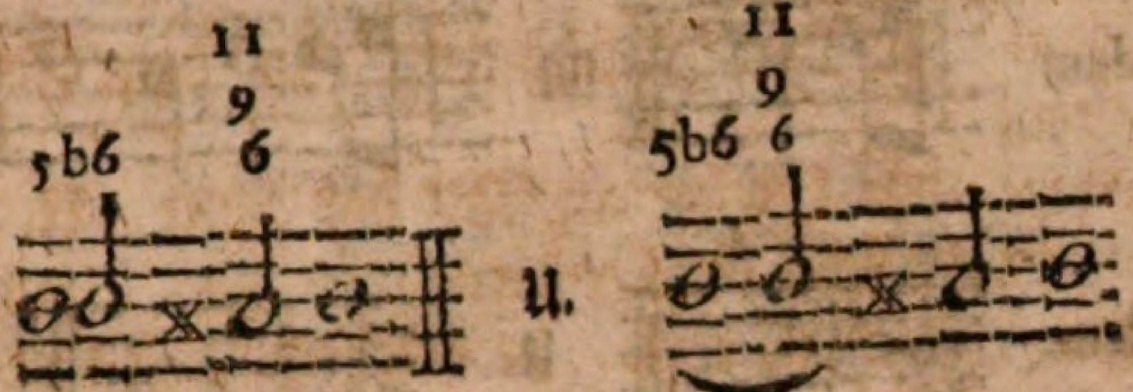
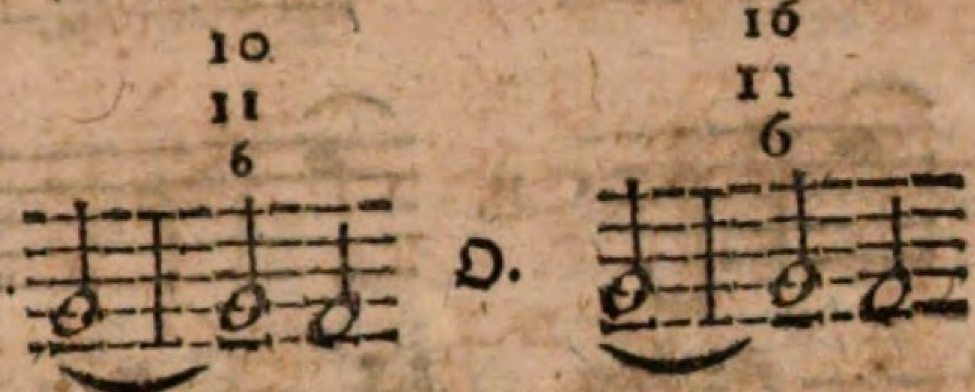
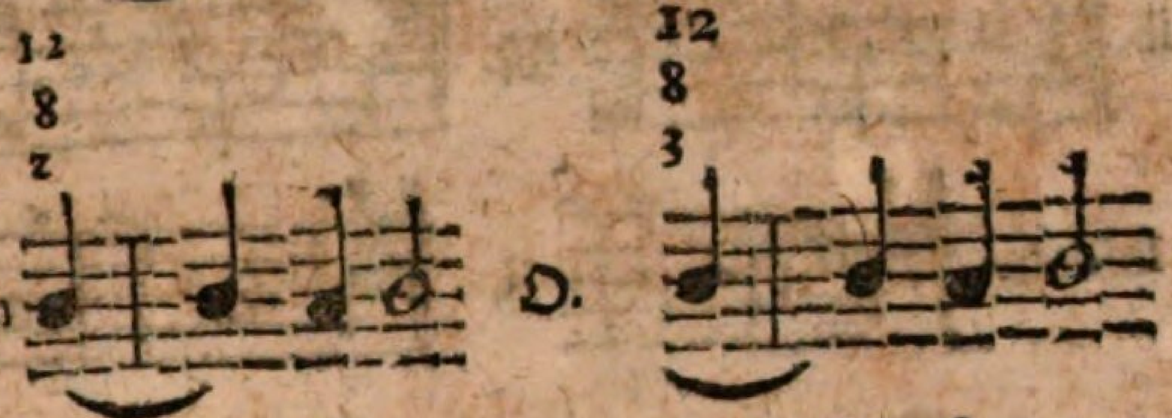
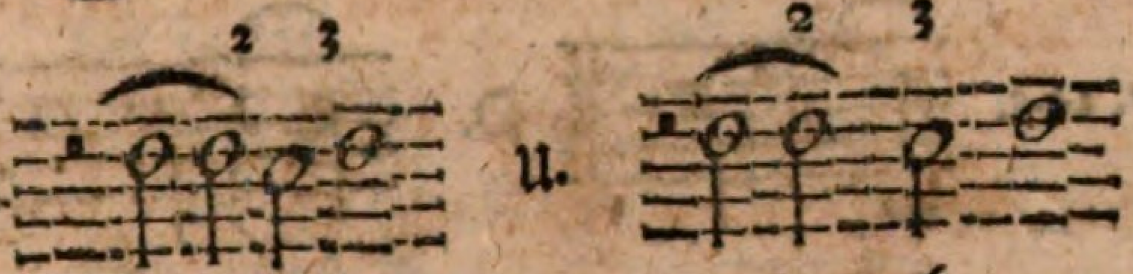
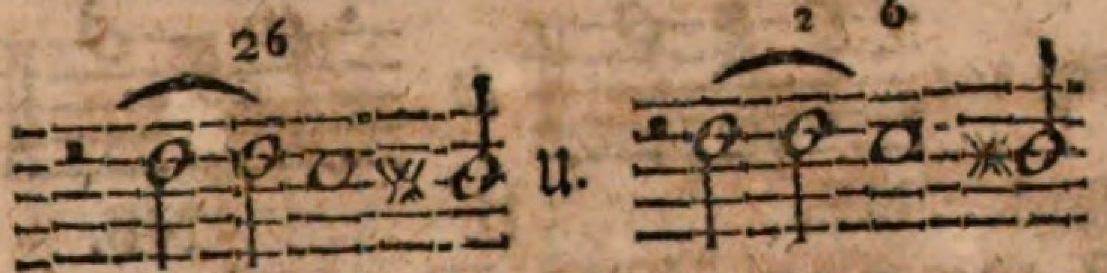
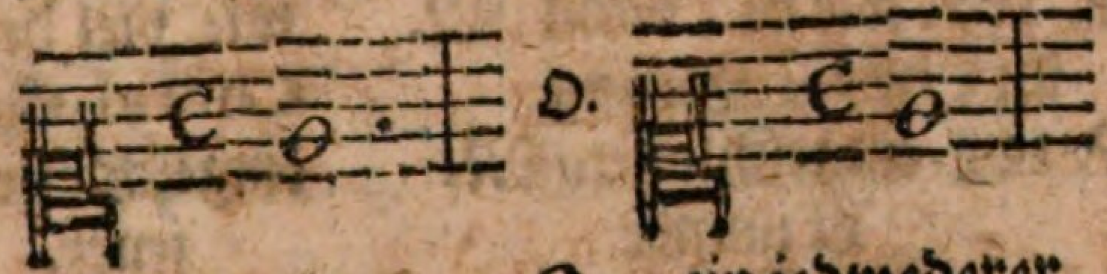
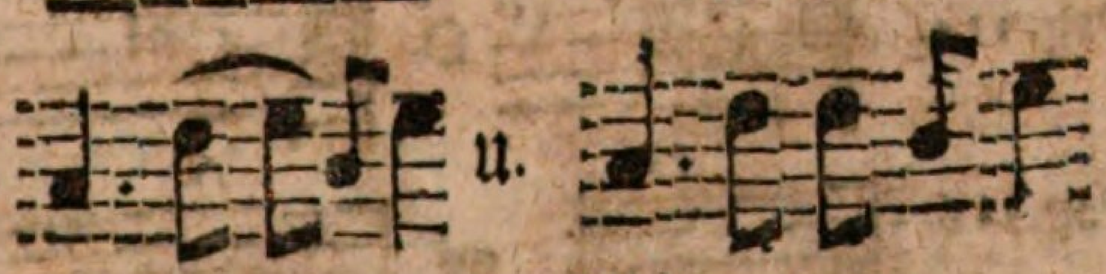
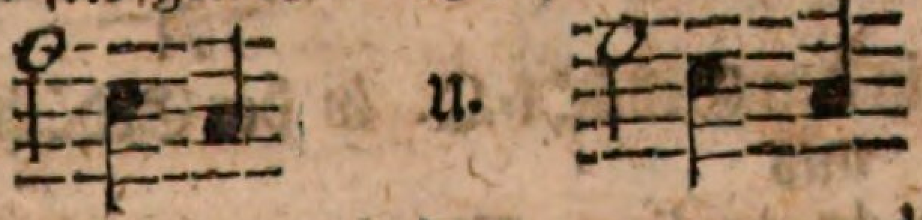
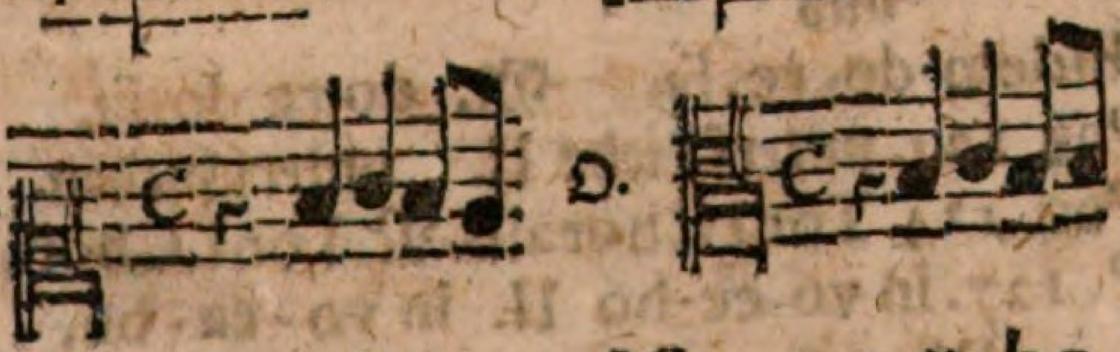
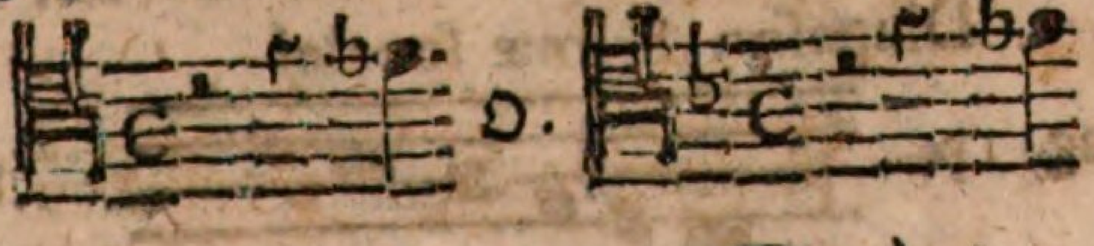
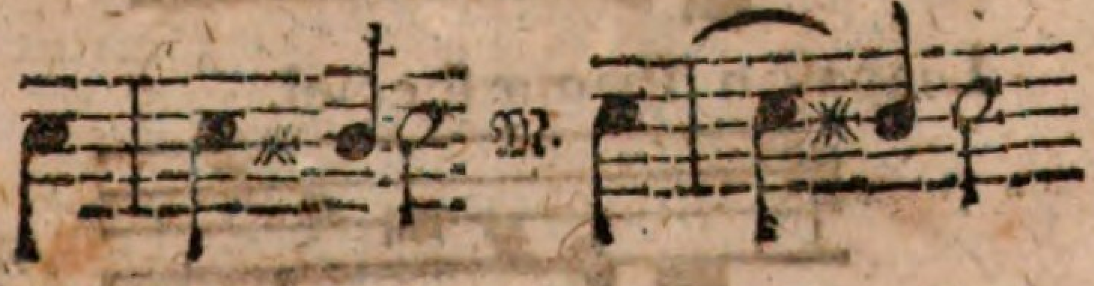
Pag. 34. M.

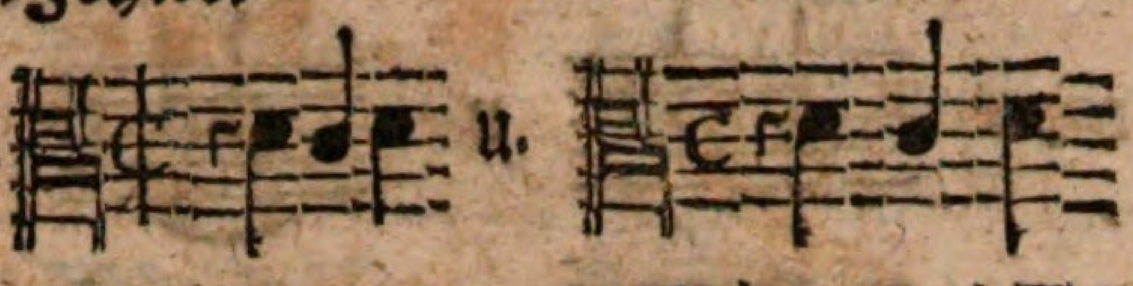
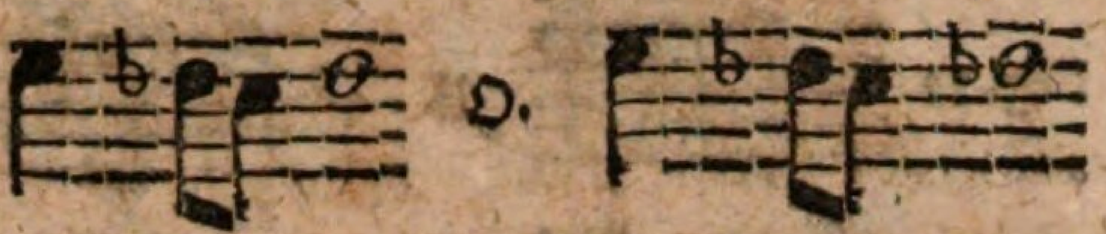
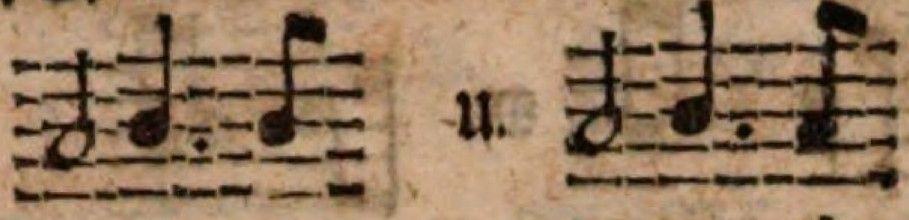
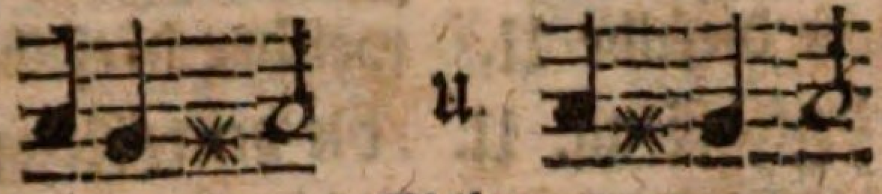
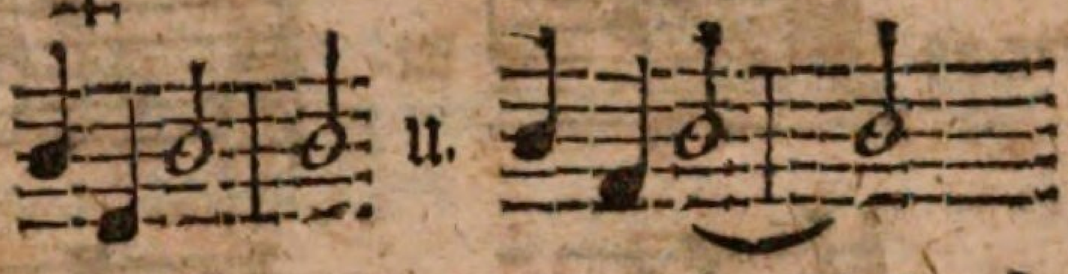
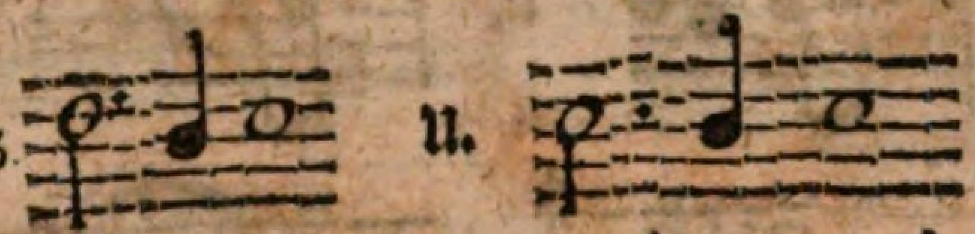
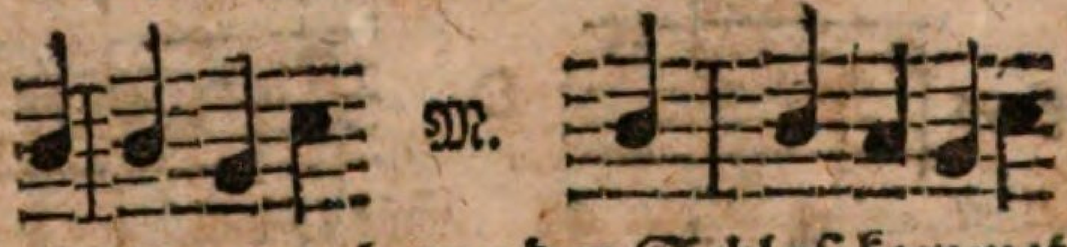
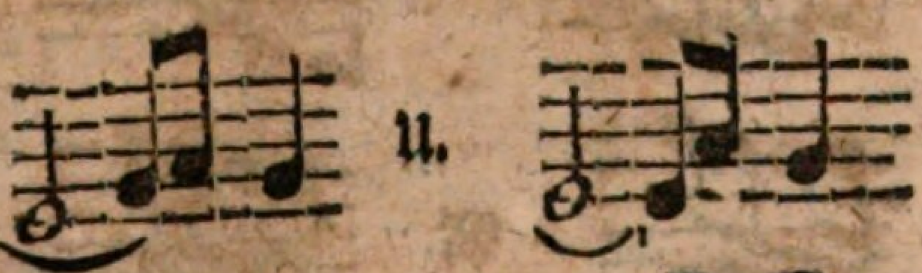
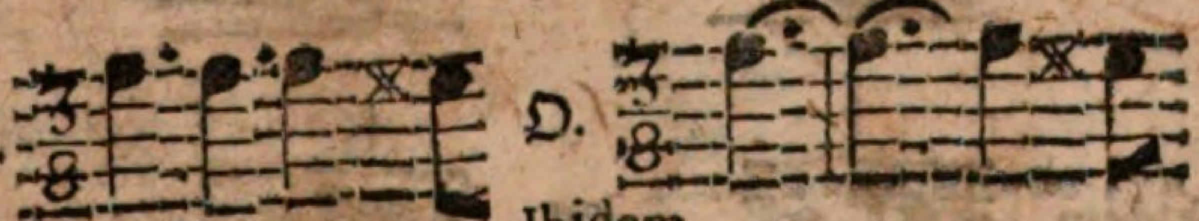
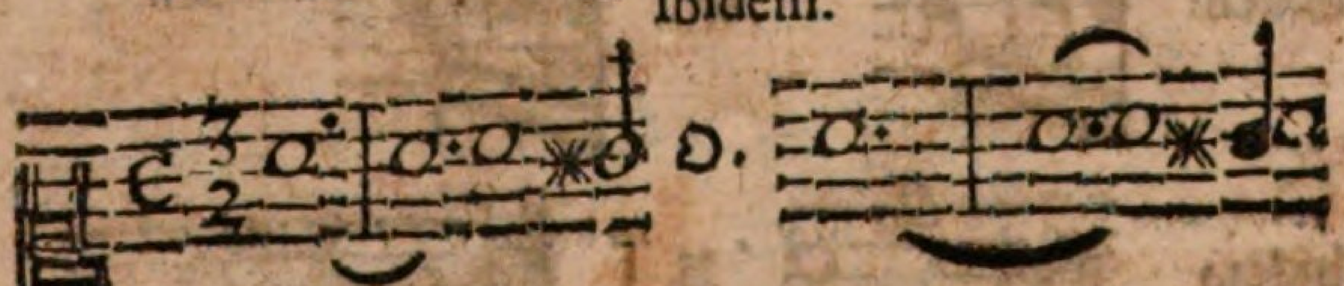
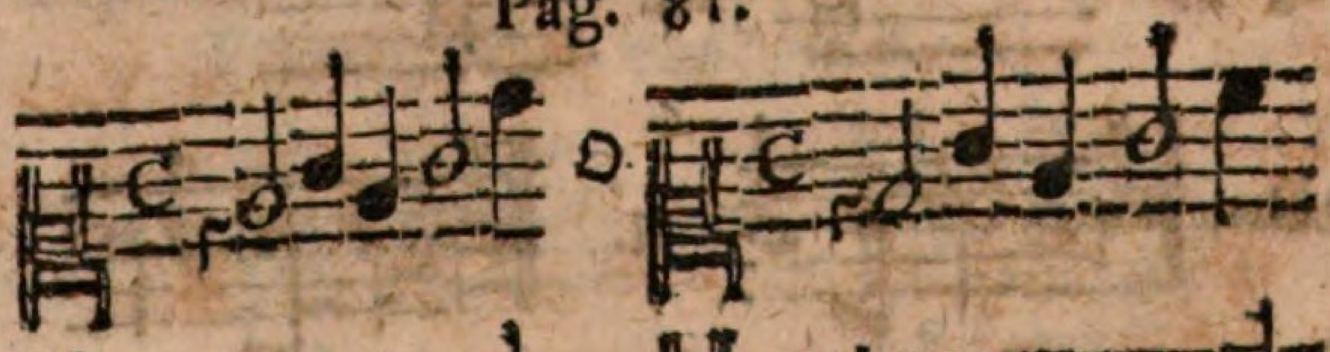
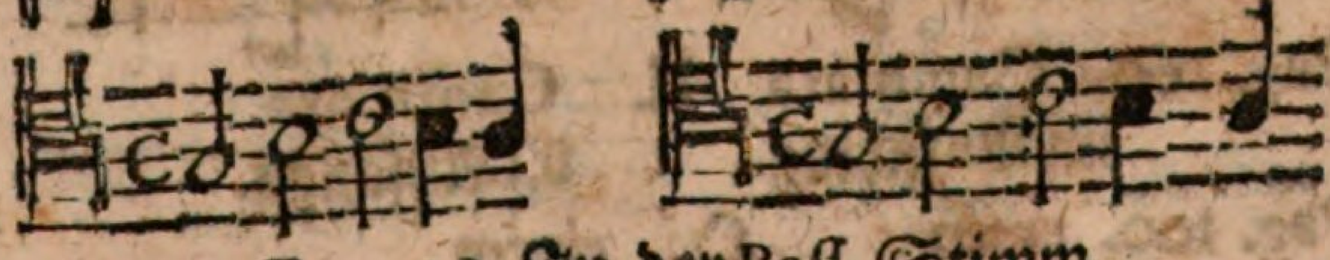
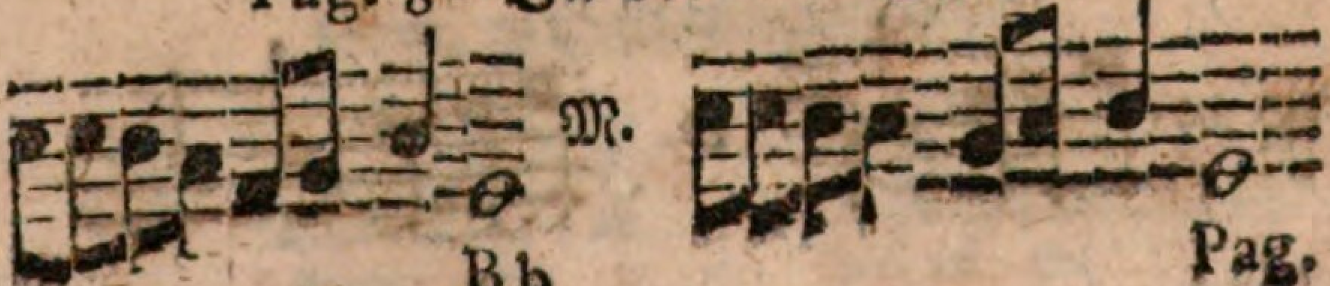
Pag. 35. ein ſo andere Ausnahm M. ein ſo anderm Ausnahm.

Pag. 36.  U.

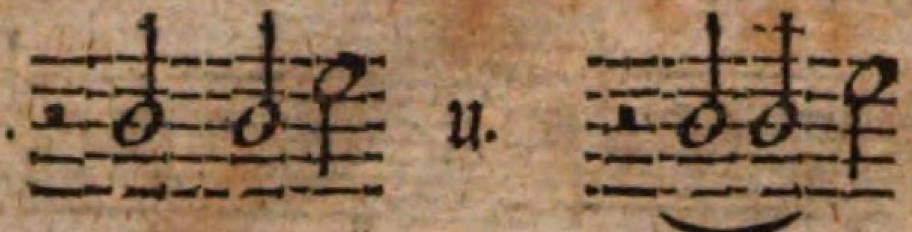
Pag. 28.  U.

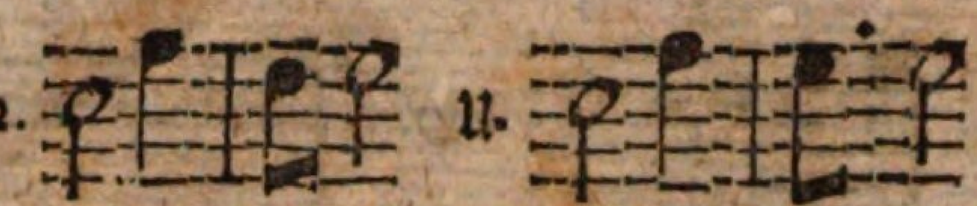
Pag.

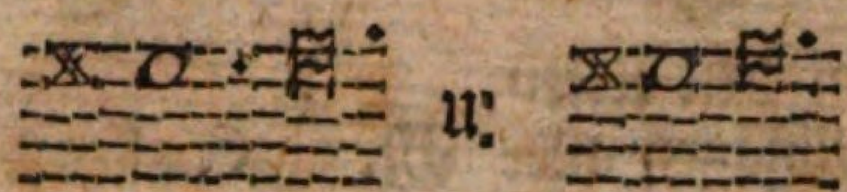
Druck-Fehler.		Correctur.
Pag. 40. 	u.	
Pag. 44 	u.	
Pag. 45. 	M.	
Pag. 46. 	M.	
ibid. 	u.	
Pag. 47. 	D.	
Ibidem 	D.	
Pag. 48. 	u.	
Ibidem 	u.	
Pag. 54. 	D.	
Pag. 55. in jedwederer	D.	ein jedwederer
Pag. 56.	D.	
Pag. 58. 	u.	
Pag. 61. ſelbigen es	D.	ſelbiger es
Pag. 61. 	u.	
Pag. 62. 	D.	
Ibidem 	D.	
Ibidem 	M.	

Druck-Fehler.		Correctur.
pag. 65. 	u.	
Pag. 64. 	D.	
Pag. 64. In den erſten zweyen Abſätzen aller 4. Stimmen ſtehen voran C.	M.	Sollen ſeyn
Ibidem. 	u.	
Ibidem 	u.	
Pag. 69. In den 3. Stimmen des zweyten Abſatz ſtehen voran	M.	Sollen ſeyn C.
Pag. 69. 	u.	
Pag. 72. In den 4. Stimmen des dritten Abſatz ſtehen keine b. voran.	M.	Sollen überall b. voran ſtehen.
Pag. 76 	u.	
Pag. 78.	M.	
Ibidem 	M.	
Ibidem. Wann es aber zu den Schluß kommet/	M.	wann es aber zu dem Schluß kommet.
Ibidem. 	u.	
P. 80. 	D.	
Ibidem. 	D.	
Pag. 80. Durch den Nieder-Schlag.	U.	durch den Wieder-Schlag.
Pag. 81. 	D.	
		
Pag. 81. In der Baſs-Stimm. 	M.	

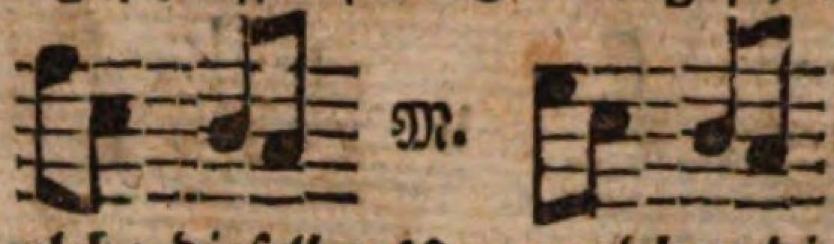
Druck-Fehler.		Correctur.

Pag. 81. 

Pag. 82. 

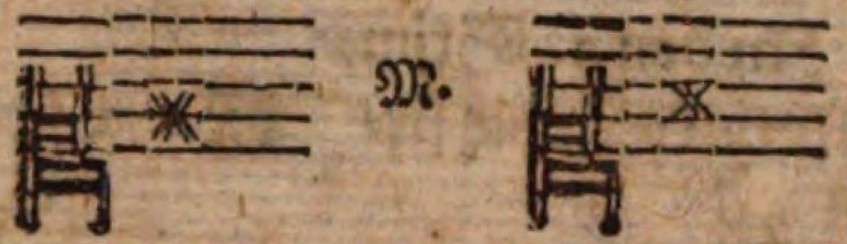
Ibidem 

P. 84. eingeſchloſſen ſind O. eingeſchloſſen ſeyn.

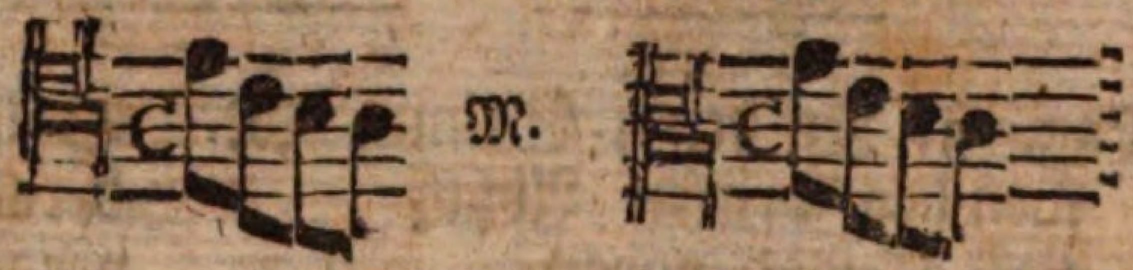
Ibidem. 

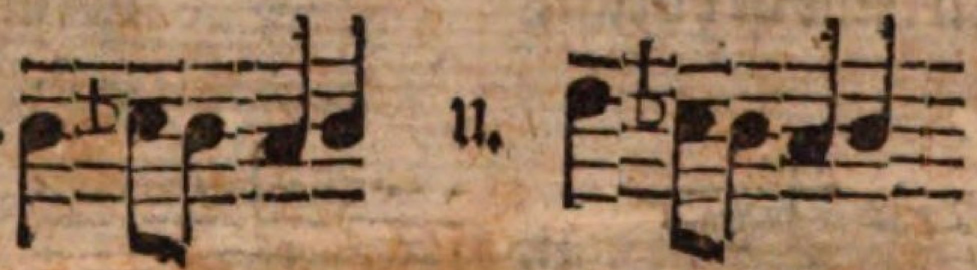
P. 86. welche dieſelbe U. welcher dieſelbe

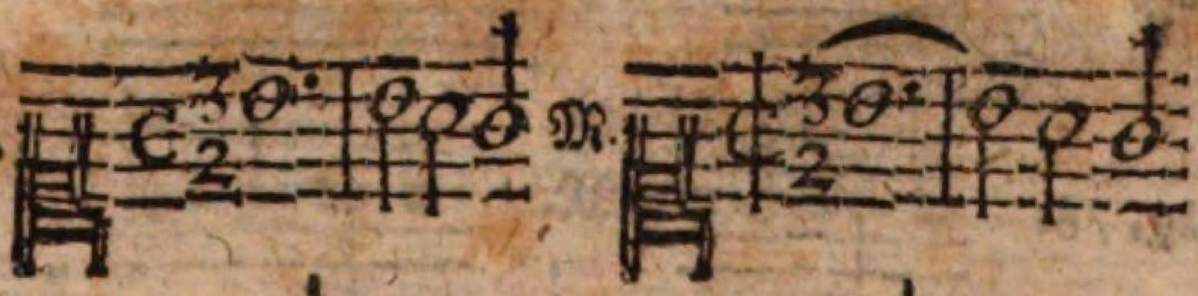
P. 88. dir dritte Frag. U. die dritte Frag.

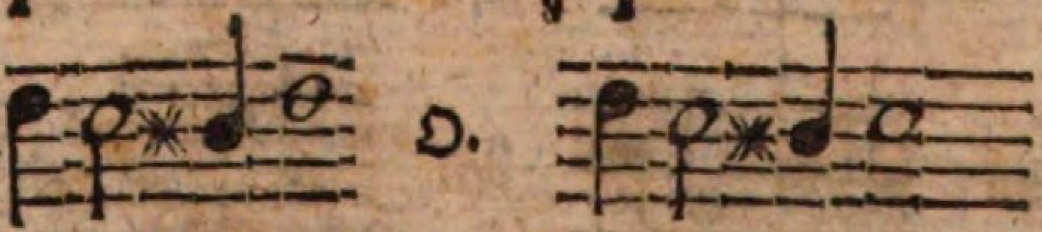
Pag. 88. 

Pag. 90.

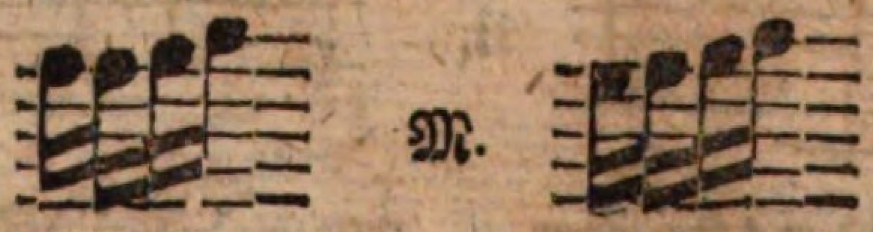
Pag. 90. 

Pag. 92. 

P. 92. 

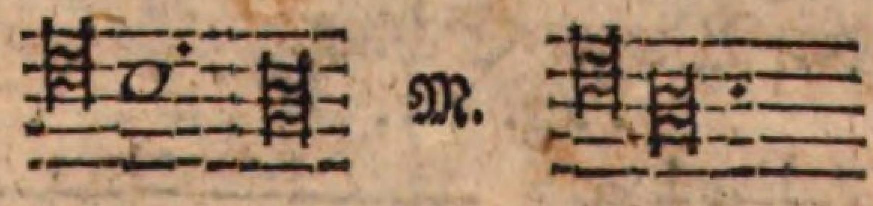
Pag. 95 

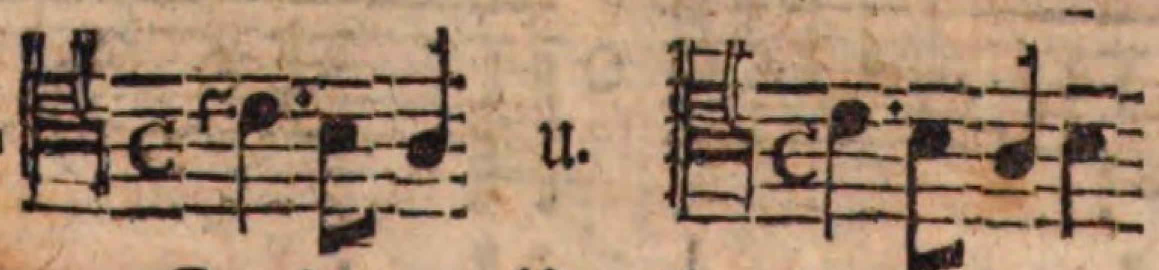
Pag. 97.

Pag. 97. 

Ibidem

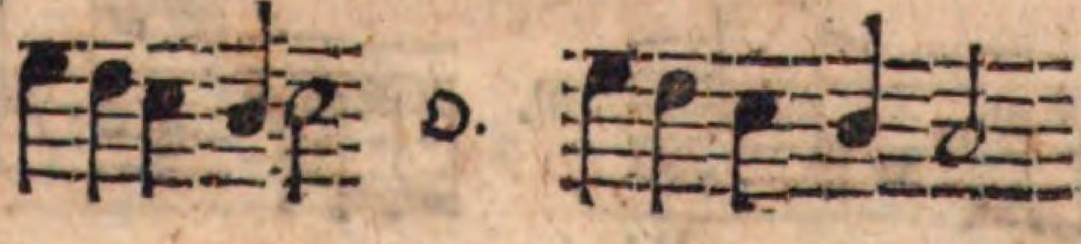
Ibidem

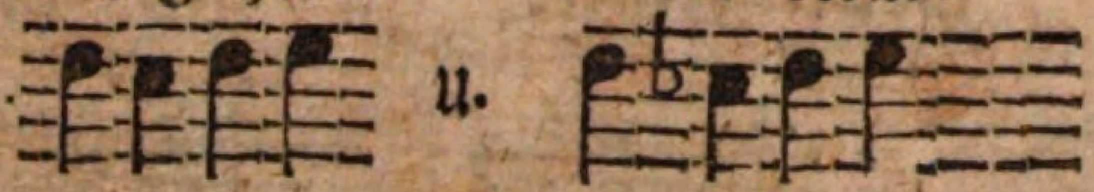
Pag. 99. 

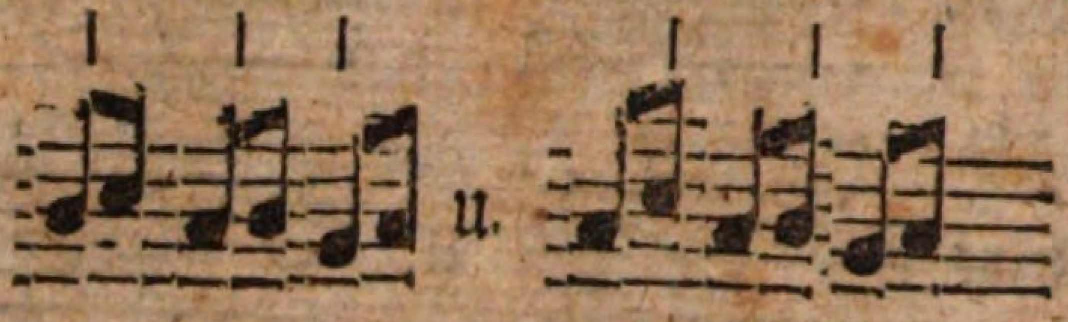
Ibidem 

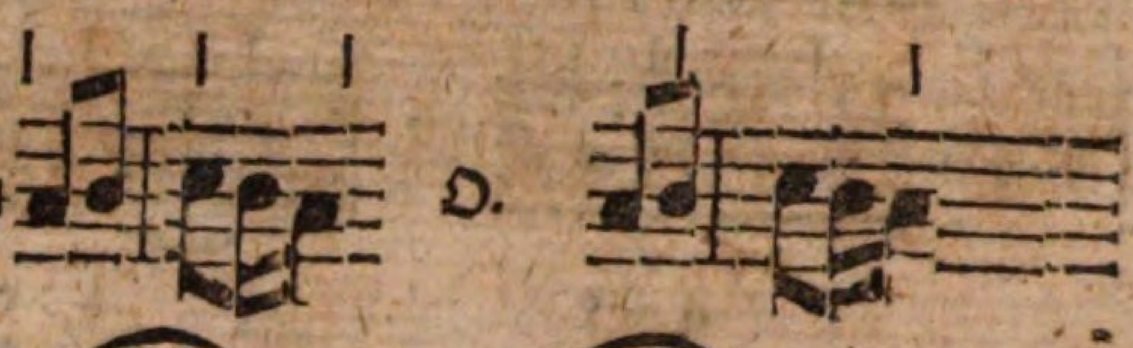
Pag. 100. Cambiata im Aufſchlag. U. Cambiata im Anſchlag.

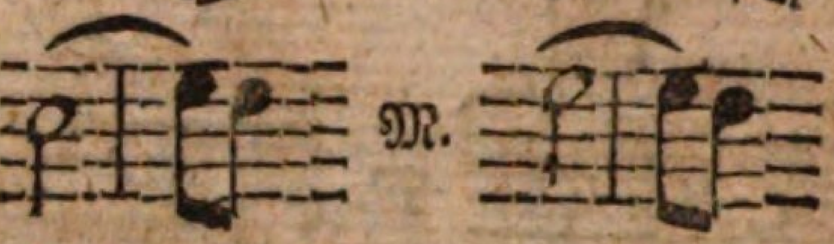
Pag. 100. einen O. einem

Pag. 101 

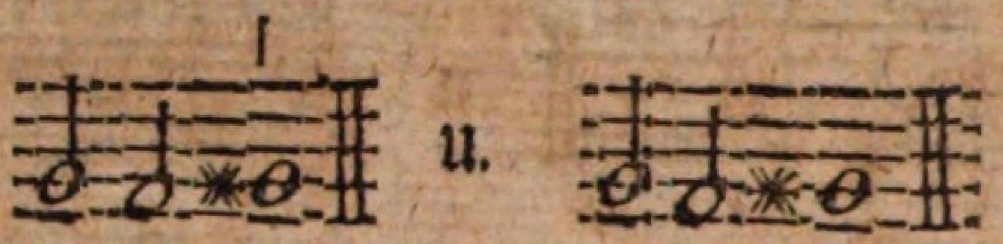
Pag. 102. 

P. 103. 

Pag. 104 

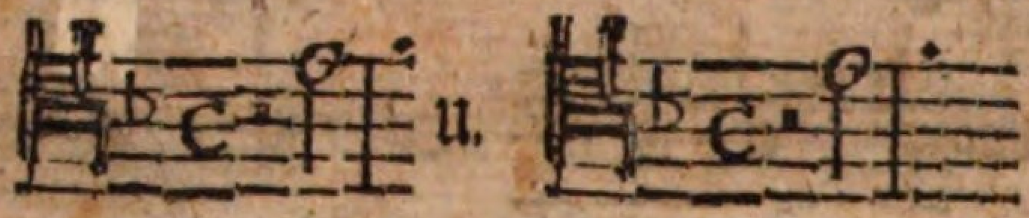
Ibidem 

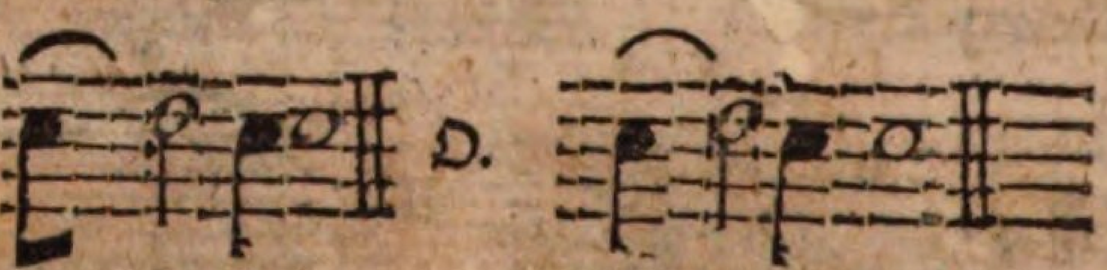
Ibidem

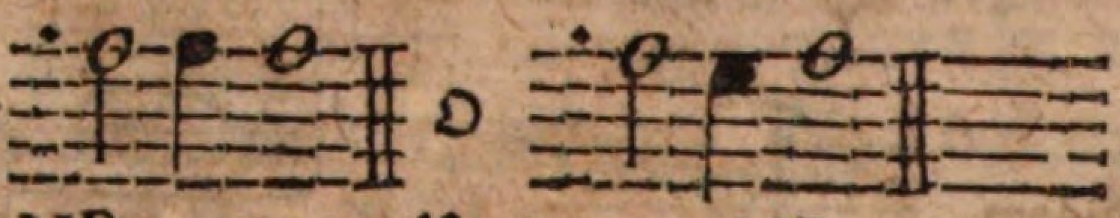
Ibidem. 

Ibidem.

ib.

Ibidem. 

P. 105. 

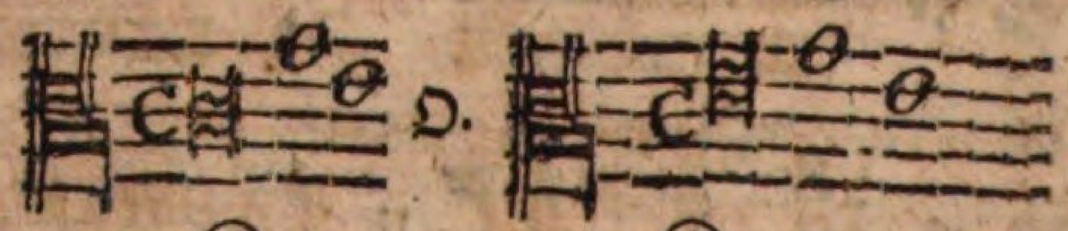
Pag. 105 

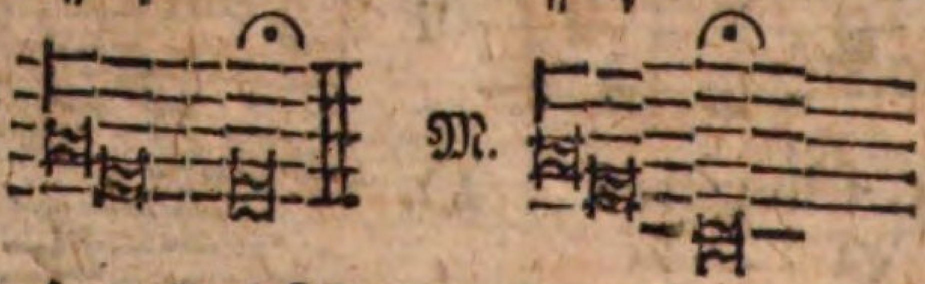
Ibid. NE. U. NB.

P. 107. wie viel dann im Choral Geſang M. wie viel deren im Choral-Geſang.

P. 108. eingeſchloſſen/ iſt immer M. eingeſchloſſen iſt jener.

ibid. und Decimum Plagalem. O. und Duodecimum Plagalem.

Pag. 114. 

Pag. 116. 

P. 122. in den Gedächtnus O. in der Gedächtnus.

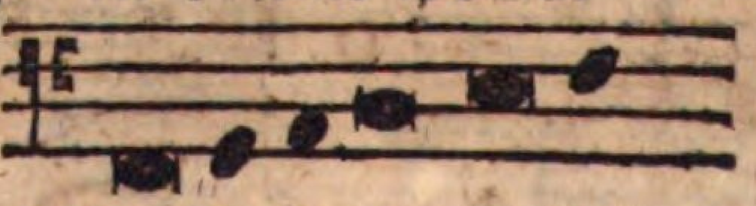
ibidem do, re, fa. M. do, re, do, fa.

Pag. 123. unterſchiede U. unterſchieden.

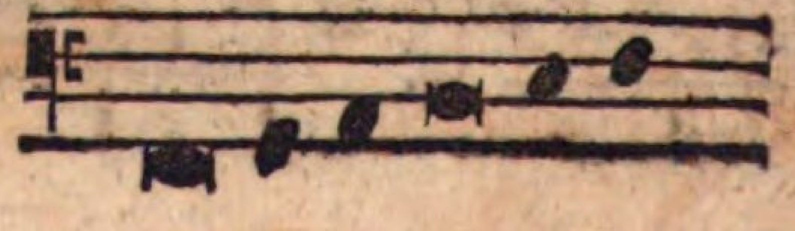
Pag. 124. Toni Choralis. M. Toni Chorales.

P. 127. in vo-ce-bo U. in vo-ca-bo.

Diapaſon Primæ ſpeciei

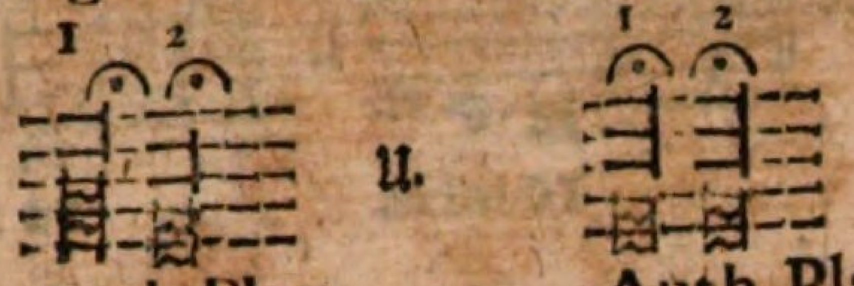
Pag. 124.  U.

Diapaſon Primæ ſpeciei.

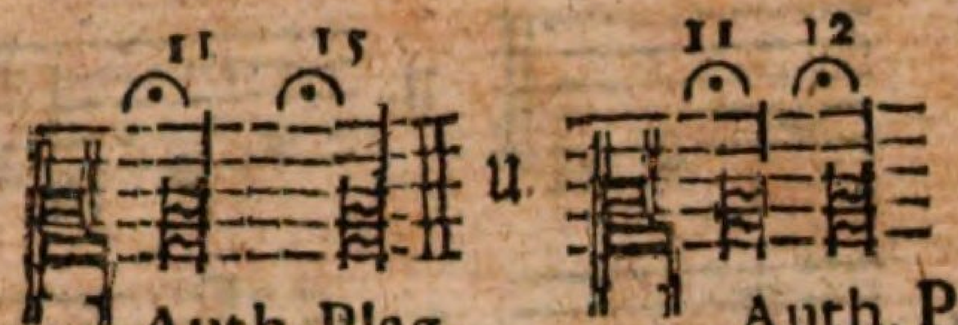


Druck-Fehler.		Correctur.

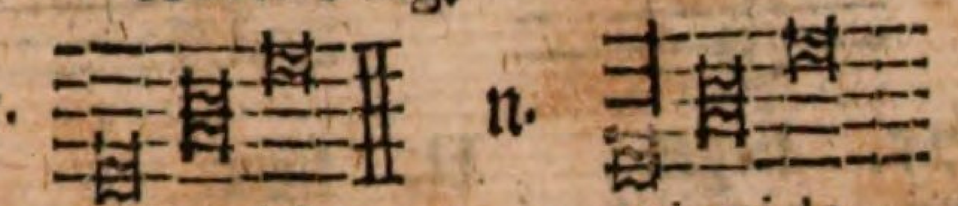
Pag. 130. Plagalibus u. Choralibus.

Pag. 133.  u.

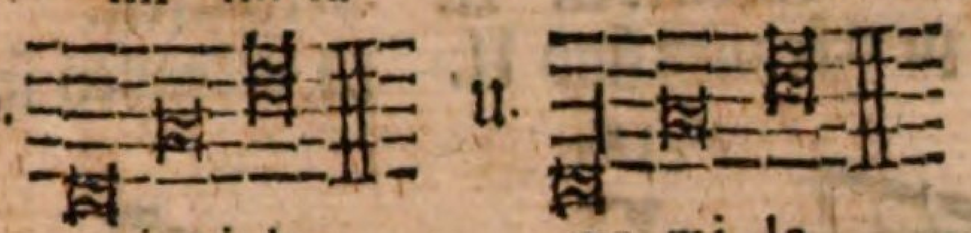
Auth. Plag. — Auth. Plag.

Ibidem  u.

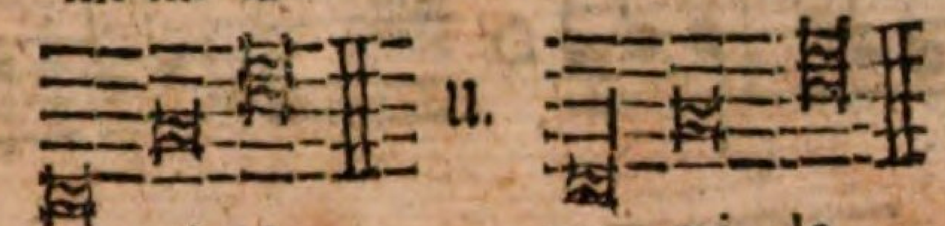
Auth-Plag. — Auth. Plag.

Pag. 135.  u.

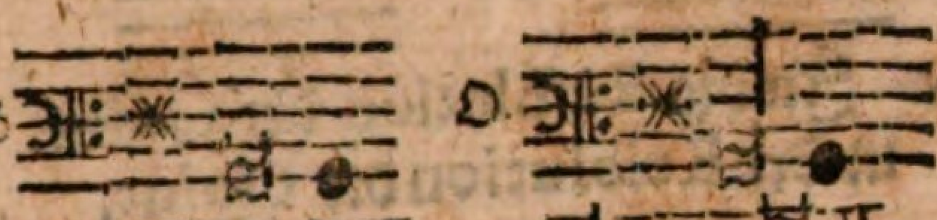
mi mi la — mi mi la

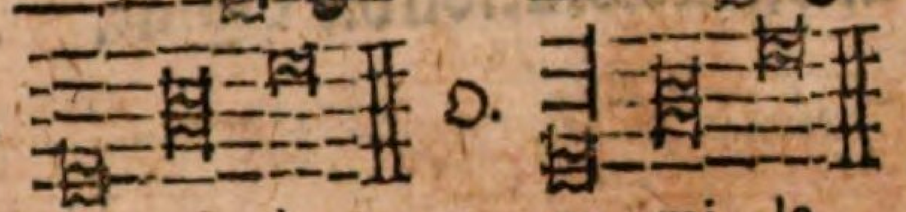
Ibidem.  u.

mi mi la — mi mi la

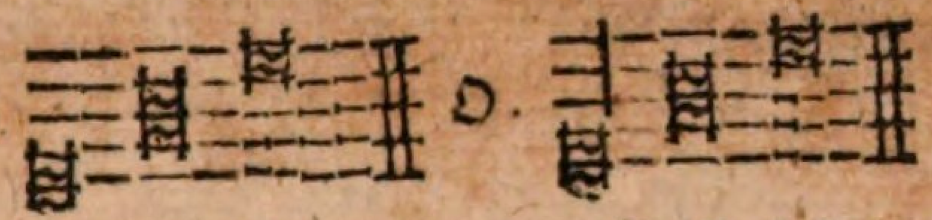
Ibidem.  u.

mi mi la — mi mi la

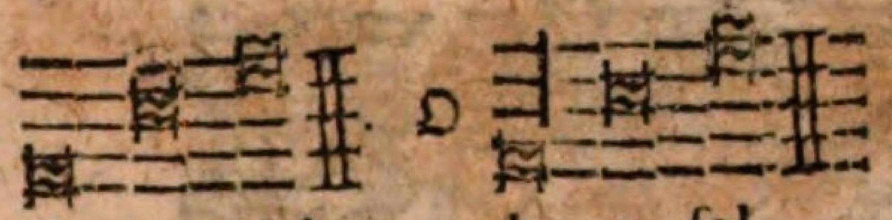
pag. 136  D.

Ibidem.  D.

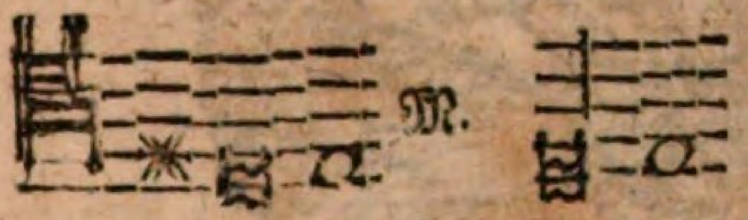
mi mi la — m. mi la

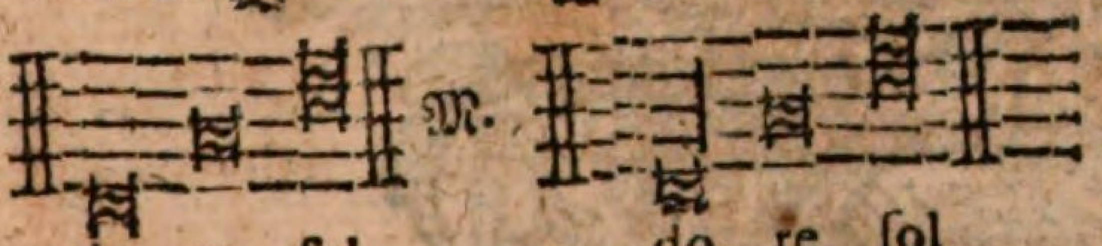
Ibidem  D.

Definitio. — Definitio.

Pag. 138.  D.

do re ſol — do re ſol

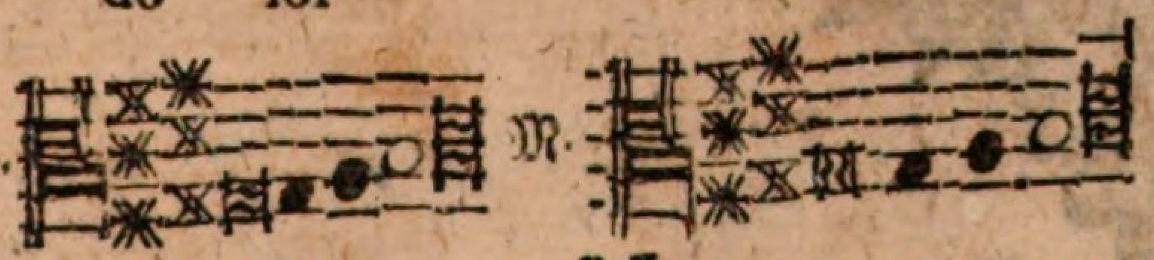
Ibidem.  M.

Ibidem.  M.

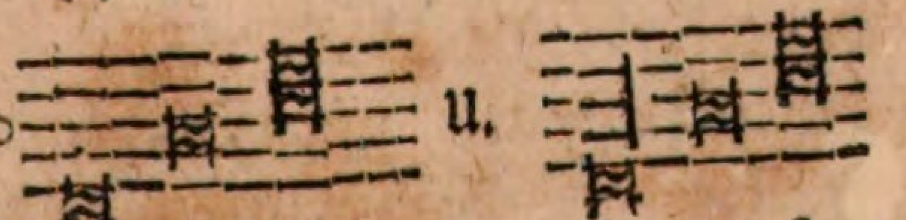
do re ſol — do re ſol

Ibidem. M.

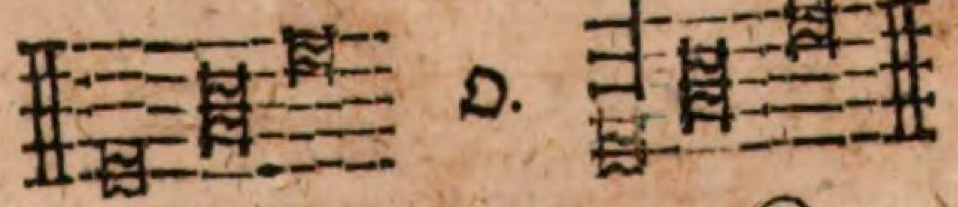
do re ſol — do re ſol

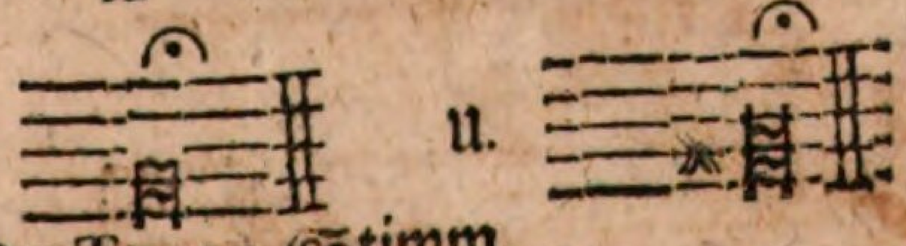
P. 140.  M.

Ibid. u.

Pag. 140  u.

do ſol fa — do ſol fa

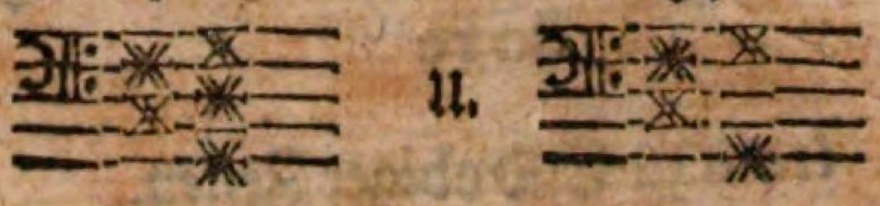
P. 141.  D.

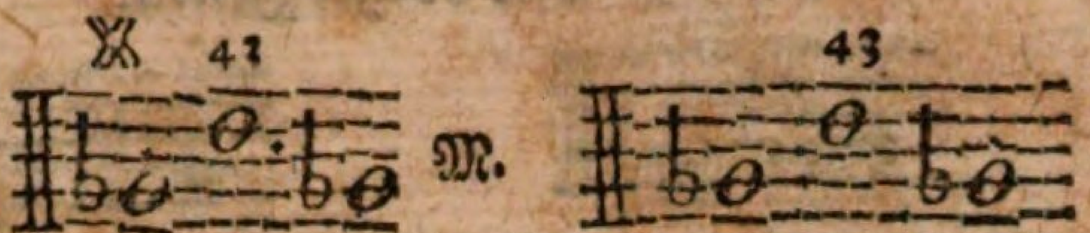
P. 142.  u.

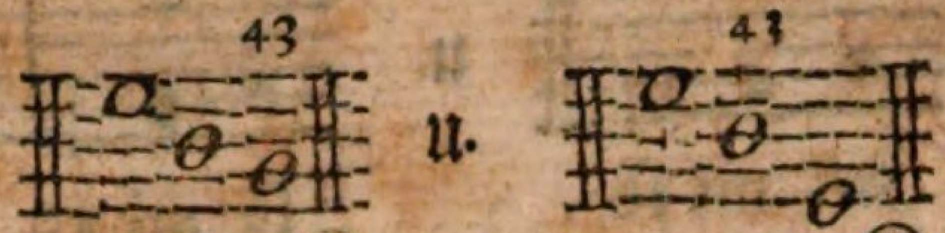
Final der Tenor-Stimm.

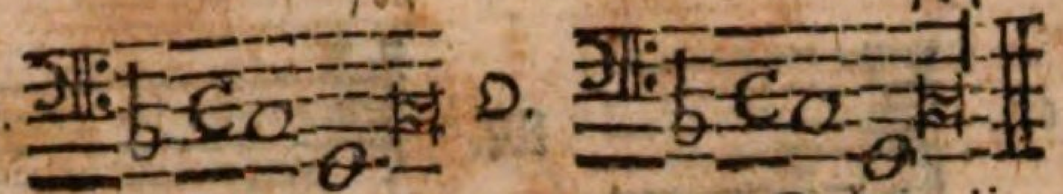
Druck-Fehler.		Correctur.

Pag. 141. M.

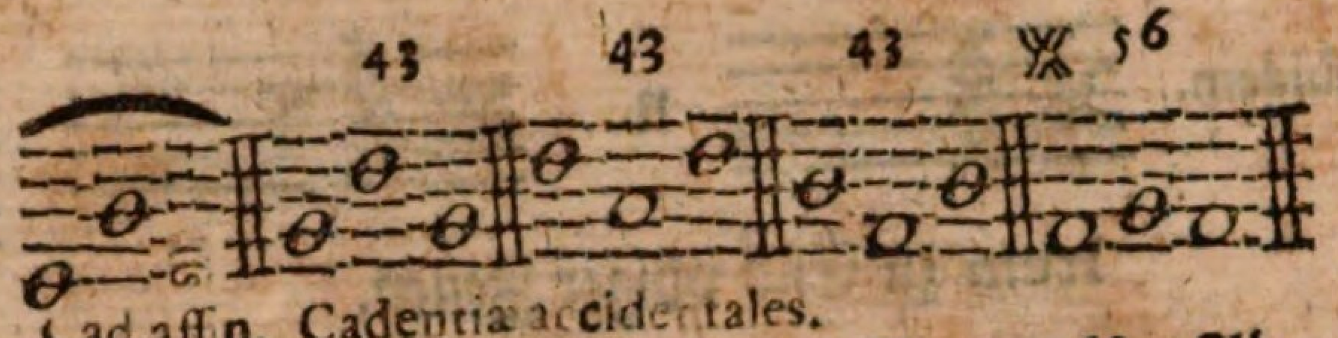
Pag. 145.  u.

Pag. 147.  M.

Ibidem.  u.

F. 148.  D.

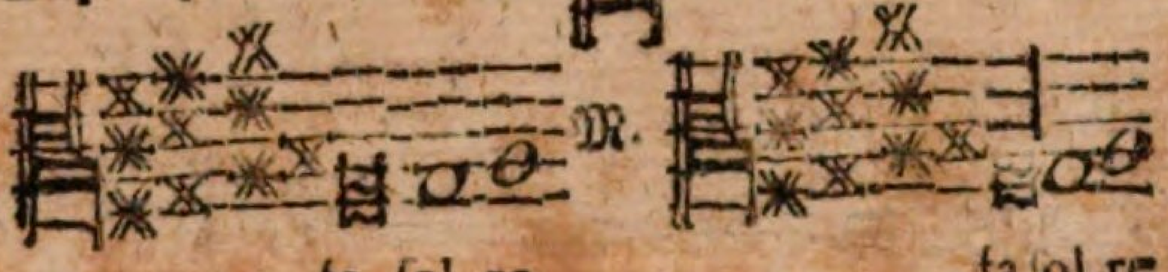
Cad. finalis.



Cad. affin. Cadentiæ accidentales.

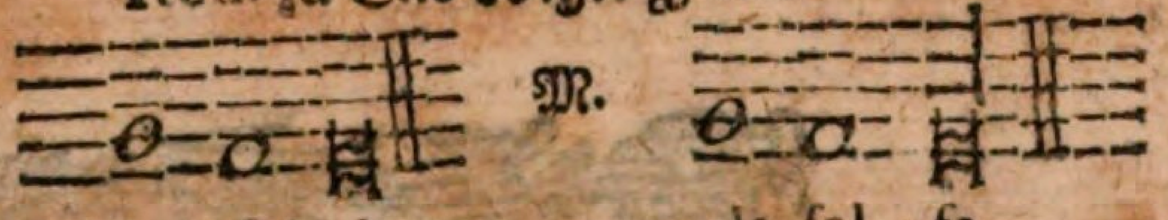
Pag. 153. Abwechslung von den Ton. u. Abweichung von den Ton.

Pag. 154 M.

P. 158.  M.

fa ſol re — fa ſol re

Item zu End obiger Zeilen.

 M.

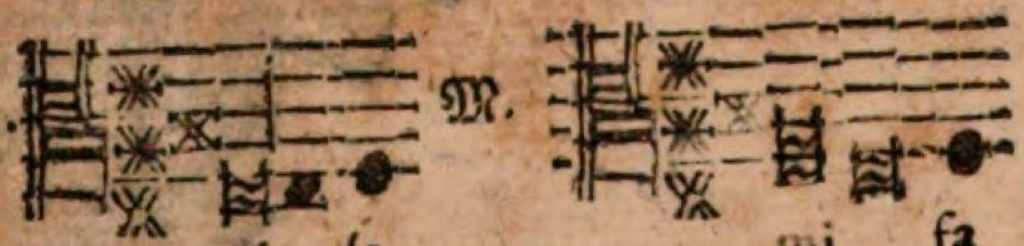
la ſol fa — la ſol fa

Pag. 164 D.

fa ſol re — fa ſol re

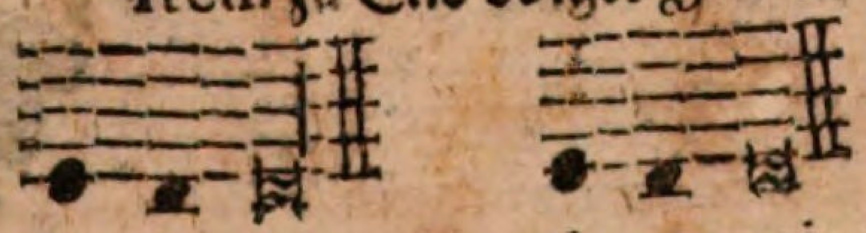
Item zu End obiger Zeilen.

la ſol fa — la ſol fa

Pag. 165.  M.

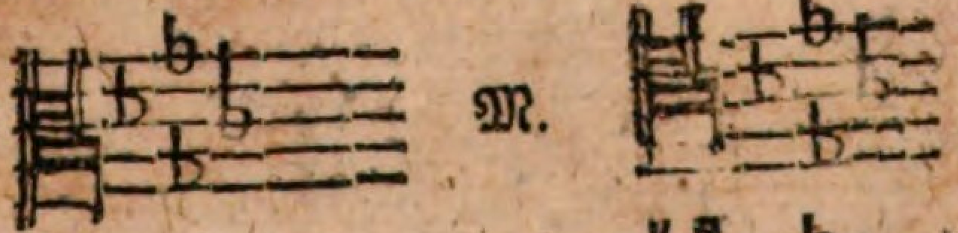
mi fa — mi fa

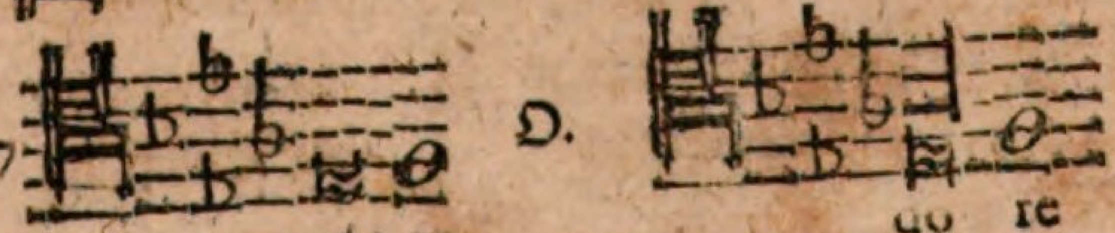
Item zu End obiger Zeilen.



fa mi — fa mi

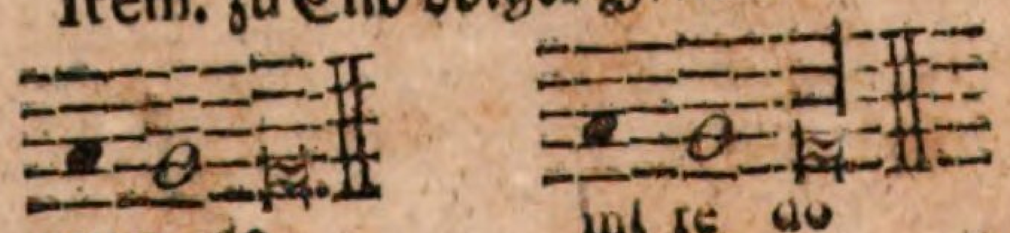
Pag. 166. Tranſpoſition auf drey b. M. Tranſpoſition aus drey b.

Pag. 166  M.

Pag. 167  D.

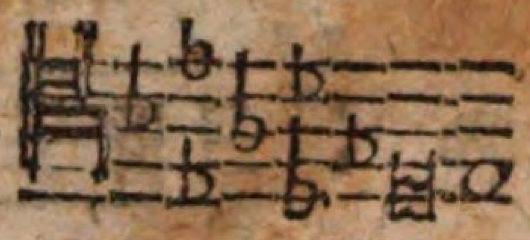
do re — do re

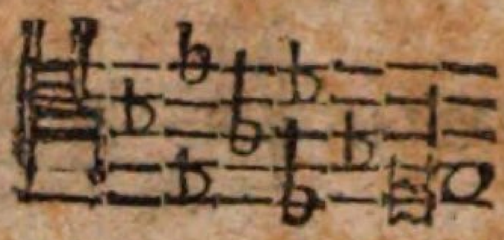
Item. zu End obiger Zeilen.



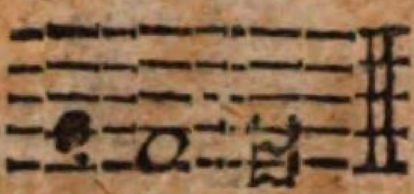
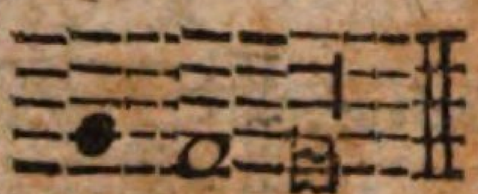
mi re do — mi re do

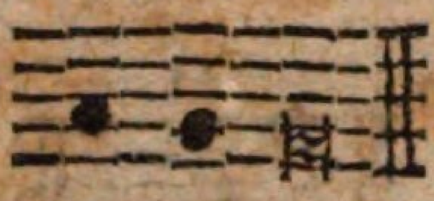
Druck-Fehler.		Correctur.

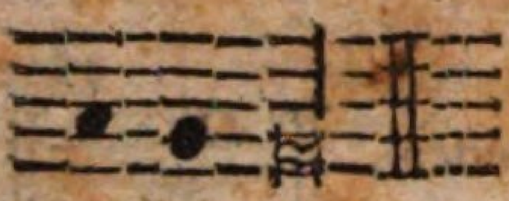
Pag. 167. 

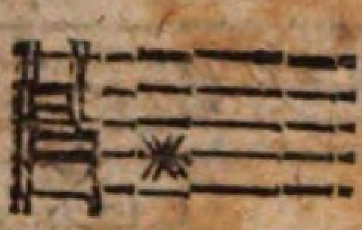
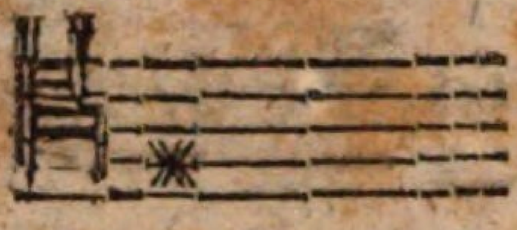
D. 

Item zu End obiger Zeilen.

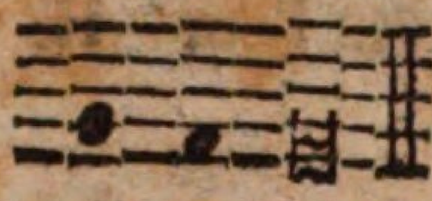
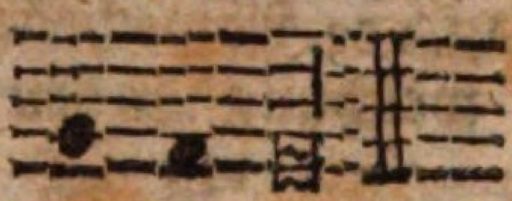
P. 168. 

u. 

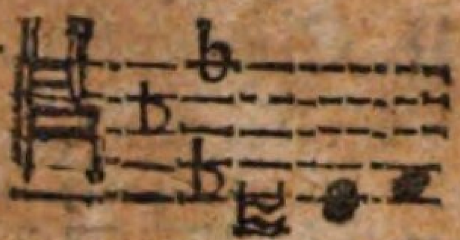
Pag. 169.  M. 

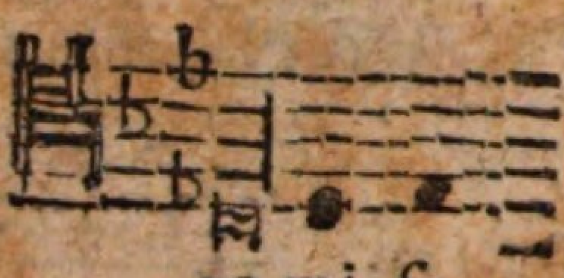
Ibidem. n.

Item zu End obiger Zeilen.

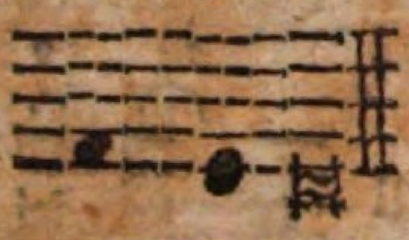
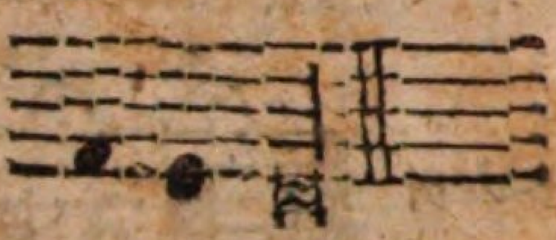
 u. 

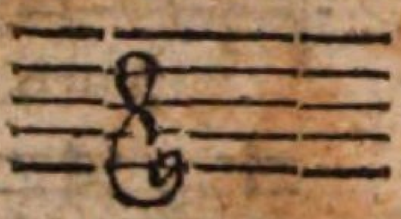
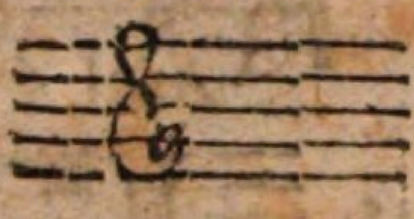
Druck-Fehler.		Correctur.

pag. 160 

u. 

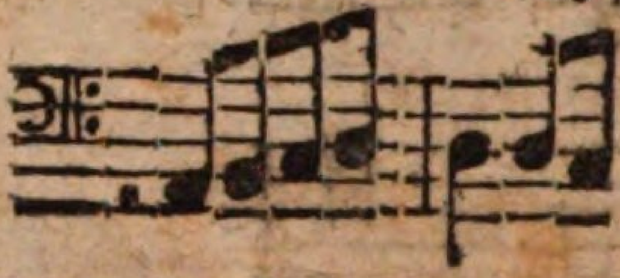
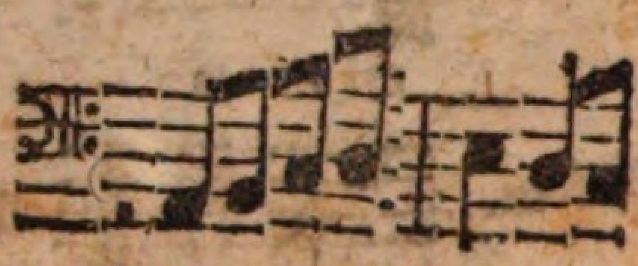
Item zu End obiger Zeilen.

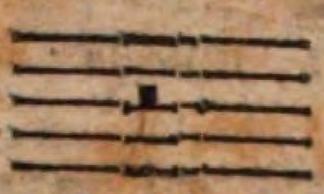
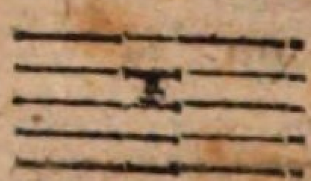
 u. 

Pag. 178.  u. 

Pag. 175. lieget U. liget.
Pag. 180. vermieden U. vermitten.
P. 181. zu erkennen ſind U. zu erkennen ſeyn.

P. 184.

 D. 

Pag. 185.  D. 

Pag. 186. In die Reſolution der Quint. D. in der Reſolution die Quint.

Murschhauser, Franz Xaver,

Academia Musico-Poetica Bipartita. Oder: Hohe Schul der Musicalischen Composition In Zwey Theil eingetheilt. Per Definitiones, Divisiones, Regulas universales & particulares , Explicationes, Limitationes, & Objectionum Solutiones &c. Mit emsiger Untersuchung aller zu dieser hohen Wissenschafft dienlichen Materien, und Umständen, auch Vermeidung aller unnothwendigen Weitläuffigkeiten [et]c. Nach des Welt-berühmten Herrn
Bd.: 1

Nürnberg 1721

2 Mus.th. 366-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10943000-6
VD18 80328792